法月綸太郎ミステリー塾　海外編

複雑な殺人芸術

法月綸太郎

目　次

ミステリー通になるための１００冊（海外編）

三人のピーター　～ラヴゼイ、ディキンスン＆フォーク～──『猟犬クラブ』（ピーター・ラヴゼイ）

子供たちは〈幽霊〉になる──『消えた少年たち』（オースン・スコット・カード）

紐育のイギリス人──『わが子は殺人者』（パトリック・クェンティン）

スパイ小説を二乗したスパイ小説──『ライブラリー・ファイル』（スタン・リー）

「ポラールの法王」～もうひとりのルブラン～──『殺人四重奏』（ミッシェル・ルブラン）

謎解きの鬼──『騙し絵の檻』（ジル・マゴーン）

作家オーサー、脚本家ライター、編集者エディター、探偵スルース──『犯罪カレンダー』（エラリー・クイーン）

〝タフ〟ノヴェルと知的パズルの結合──『死者の長い列』（ローレンス・ブロック）

スペシャルＸの悲劇──『暗黒大陸の悪霊』（マイケル・スレイド）

〝カジュアル〟な本格──『ＡＢＣ殺人事件』（アガサ・クリスティ）

鬼に金棒──『魔術師』（ジェフリー・ディーヴァー）

この人を見よ──『魔法』（クリストファー・プリースト）

ヴェールを脱いだ「第二の光輪ヘイロー」──『悪魔の栄光』（ジョン・エヴァンズ）

かれらは一人では生きられない──『北米探偵小説論』（野崎六助）

初期クイーン論

一九三二年の傑作群をめぐって

密室──クイーンの場合

many tales□□たくさんの物語

複雑な殺人芸術　The Complex Art of Murder

批評家という囚人　～あとがきにかえて

ミステリー通になるための１００冊（海外編）

序　ザ・ベスト・マスト・ダイ

　ミステリーのベスト表作りが楽しかったのは、せいぜい二十代の半ばぐらいまでだ。その頃までは私的なリスト作りが、自分のミステリー観を他人に伝えるための、有効な表現手段になりうると信じていた。そう信じられたのは、読者の間でミステリーのスタンダードという幻想が共有されていたからだろう。漠然としたものであっても、遊びの土台となるような、なにがしかの共通認識が存在していたような気がする。だからこそ、どんなにヘンテコなリストでも、スタンダードからの偏差の大小によって、個人の嗜好を測定することができたのだった。

　だが、それはもう一昔も前の話。今やスタンダード幻想などというものはどこにも見当たらず、目に入るのは短期のトレンド予想表か、のっぺりとした総花的カタログばかり。要するに、ミステリー百五十年の歴史そのものが急速に風化し、蒸発しかかっているということ。若年寄りじみたオタクの繰り言と受け取られても仕方ないが、これは本当に、実感としてそうなのである。《たかがミステリー、暇つぶしの遊びじゃないか》とうそぶいてばかりもいられない。

「週刊文春」で〈東西ミステリーベスト１００〉が選出され、現在のブームの下地を作ったのが一九八五年。このへんが分水嶺と見てまちがいない。ちょうどその時私は二十歳だった。翻訳物に限っていえば、かろうじて歴史のものさしを当ててミステリーを読むことのできた最後の世代に属していると思う。これは世代論ではなく、八〇年代以降の出版状況から逆算すれば、当然そういう結論になる。空前のミステリー・ブームの裏には、年々刻々書店の店頭から消えていく本たちの声なき悲鳴が張りついているからだ。時代遅れの作品が消えていくのは、別に今に始まったことではないけれど、我々はどこかの時点で量的なリミットを越えてしまったのだ。

　そこで、今回の百冊リストでは、保守反動・権威主義のポーズに徹して、失われたスタンダードを復活させようともくろんだ。特に若い読者に向けて、嘘でもいいから、教科書的なガイドを作ろうと意気込んでいたのである。ところが、文庫本のみという縛りに加

え、品切・絶版本の山を前にして、この意図は早々に挫折。それでも一応ミステリー史に寄り添いつつ、ジャンル別に項目を作ってみたのだが──悪戦苦闘の結果でき上がったのは、何だかわけのわからない、半分やけくそなリストとあいなった［この原稿を書いたのは一九九七年十月で、リスト作成時のデータもその時点のもの。九八年以降の文庫新刊はまったくフォローしていないので、カタログとしてはだいぶ古びている。ただし各タイトルの在庫情報に関してのみ、〇六年現在の出版データと差し替えておいた］。

　原則として一作家一作品（ひとりだけ例外がある）に限定し、フーズ・フー的なものを目指したのだが、正直言って、胸を張って定番百冊と言い切れるものではない。自分の好みを優先して項目を立てたせいで、普通小説寄りのサスペンスや犯罪小説、冒険アクション、国際情報・謀略小説、ノワール系、リーガル・サスペンスなどがごっそり抜け落ちてしまったからだ。具体的には、P・ハイスミス、ロス・トーマス、A・マクリーン、G・ライアル、F・フォーサイス、R・ラドラム、A・ヴァクス、S・トゥローといったメジャーどころの名前がない。これらの欠落については、どうか見逃してくださいと頭を下げるしかない。ただしその分、エンターテインメントの大雑把なくくりでなく、ジャンルとしてのミステリーというカラーを鮮明に出したつもりなのだが……。

1　ミステリー幼年期

エドガー・アラン・ポー『モルグ街の殺人事件』（新潮文庫）

ウィルキー・コリンズ『白衣の女』上中下（岩波文庫・品切）

コナン・ドイル『シャーロック・ホームズの冒険』（創元推理文庫）

ロバート・L・フィッシュ『シュロック・ホームズの冒険』（ハヤカワ文庫）

G・K・チェスタトン『ブラウン神父の童心』（創元推理文庫）

M・D・ポースト『アブナー伯父の事件簿』（創元推理文庫）

H□C□ベイリー『フォーチュン氏の事件簿』（創元推理文庫）

小鷹信光編『O□ヘンリー・ミステリー傑作選』（河出文庫）

江戸川乱歩編『世界短編傑作集３』（創元推理文庫）

エラリー・クイーン編『ミニ・ミステリ傑作選』（創元推理文庫）

　十冊中九冊が短編集なのは、偶然ではない。ミステリーというジャンルは短編に始まり、短編の形式によって育まれたからである。というわけで、まずはセオリー通り、探偵小説の元祖ポーの作品から。名探偵第一号オーギュスト・デュパンが登場する「モルグ街の殺人事件」「マリー・ロジェエの怪事件」「盗まれた手紙」の三編をまとめて読めるのがこの本。コリンズの長編は『月長石』というのが定石だが、ここではＰＲもかねて最近ようやく文庫で読めるようになった『白衣の女』を。『シャーロック・ホームズの冒険』に関して、余計な説明は不必要だろう。ポーが探偵小説の生みの親なら、ドイルは育ての親。次のフィッシュはもっと後代の作品だが、ホームズ・パロディの代表例としてついでに並べる。「アダム爆弾の怪」にはぶっとび！（死語）。チェスタトンのブラウン神父譚は、逆説とトリックの宝庫であると同時に、ミステリーというジャンルに批評的な自意識を芽生えさせた張本人。続いては、創元推理文庫の好企画《ホームズのライバルたち》から、通好みの二冊。古典ならではの乱暴なトリックが痛快な『アブナー伯父の事件簿』。ポーストは後にアメリカ探偵小説のバックボーンとなる《法と正義》というテーマの先駆者だと思う。フォーチュン氏は、短編ミステリーの全盛期と長編主体の黄金時代（２を参照）を橋渡しするいぶし銀のような存在。現代にも通じる作風で、今読んでも古くない。O□ヘンリーの短編は広義のミステリーと呼べるものが多く、切れのいいクライム・ストーリーのお手本といってよいだろう。乱歩編『世界短編傑作集』全五巻は、探偵小説の入門書としてこれ以上望めない素晴らしいアンソロジー。「偶然の審判」「密室の行者」「二壜のソース」等トリッキーな傑作目白押しの第３巻がベストか。黄金期以降のミステリー短編の変化の流れを押さえるには、世界ミステリ全集『37の短篇』（早川書房）を読むのが一番だが、文庫化されてないので、代わりにクイーンが編んだ世界一面白いショート・ショートのアンソロジー『ミニ・ミステリ傑作選』を挙げておく。

2　探偵小説の黄金時代

E□C□ベントリー『トレント最後の事件』（創元推理文庫）

A□E□W□メースン『矢の家』（創元推理文庫）

ロナルド・A□ノックス『陸橋殺人事件』（創元推理文庫・品切）

イーデン・フィルポッツ『闇からの声』（創元推理文庫・品切）

ドロシー・L□セイヤーズ『不自然な死』（創元推理文庫）

ヴァン・ダイン『僧正殺人事件』（創元推理文庫）

アントニイ・バークリー『毒入りチョコレート事件』（創元推理文庫）

フランシス・アイルズ『殺意』（創元推理文庫）

エラリー・クイーン『ギリシア棺の謎』（創元推理文庫）

アガサ・クリスティー『そして誰もいなくなった』（ハヤカワ文庫）

ディクスン・カー『緑のカプセルの謎』（創元推理文庫）

　一九二〇～三〇年代にかけて、英米ではフェアプレイ精神に則った知的ゲームを柱とする長編本格ミステリーが大流行した。これを称して、黄金時代という。『トレント最後の事件』は、その先駆けとなった作品で、探偵が容疑者の女性に恋してしまうのがプロットの特色。メースン『矢の家』はサスペンスフルな展開と、アノー探偵の個性的なキャラクターで読ませる。カトリックの大司教ノックスは、探偵小説のルールを定めた《ノックスの十戒》で有名。『陸橋殺人事件』はハスに構えた本格パロディの代表作で、クソ真面目な読者をからかうような作風は、後出のバークリーにも通じるところがある。フィルポッツの長編では、乱歩が絶賛した『赤毛のレド

メイン家』よりも、探偵と犯人の手に汗握る心理闘争を描いた『闇からの声』の方が面白かったので、そっちを。セイヤーズの『不自然な死』は、その『闇からの声』の影響を受けた《犯人小説》として再評価されるべき作品。有名な自然死トリックのハウダニット興味より、動機や犯人像の工夫が斬新なのだ。《推理小説作法の二十則》を提唱し、アメリカ探偵小説の中興の祖となったのがヴァン・ダイン。今やすっかり骨董品扱いされているが、マザー・グースの連続見立て殺人を扱った『僧正殺人事件』は、半世紀後のサイコ・スリラーの流行を予言したような傑作。『毒入りチョコレート事件』で、ひとつの事件（前出「偶然の審判」を参照）に六通りの解決をつけるというはなれわざを演じたバークリーが、アイルズ名義で発表したのが、犯人の視点から犯行を描いた倒叙長編の代表作『殺意』。本格ミステリーの御三家クイーン、クリスティ、カーは別格の存在なので、今回のリストでは気軽に選んでみた。『ギリシア棺の謎』は挑戦パズラーの限界に挑んだ緻密な大作。『そして誰もいなくなった』は、『僧正』と並ぶマザー・グース殺人の名作。《心理学的推理小説》と銘打たれた『緑のカプセルの謎』は、十八番の密室物ではないが、カーの技巧の極致というべき作品。

３　アフター・ザ・ゴールドラッシュ

ニコラス・ブレイク『野獣死すべし』（ハヤカワ文庫）

エドマンド・クリスピン『お楽しみの埋葬』（ハヤカワ文庫・品切）

クリスチアナ・ブランド『ジェゼベルの死』（ハヤカワ文庫）

D□M□ディヴァイン『兄の殺人者』（現代教養文庫）

ジョイス・ポーター『切断』（ハヤカワ文庫・品切）

アイザック・アシモフ『黒後家蜘蛛の会１』（創元推理文庫）

ルース・レンデル『指に傷のある女』（角川文庫・品切）

ウィリアム・L□デアンドリア『ホッグ連続殺人』（ハヤカワ文

庫）

ピーター・ラヴゼイ『偽のデュー警部』（ハヤカワ文庫）

Ｐ□Ｄ□ジェイムズ『皮膚の下の頭蓋骨』（ハヤカワ文庫）

　ブレイクは桂冠詩人Ｃ□Ｄ□ルイスの筆名で、ポスト黄金期（四〇年代～）の英国新本格（Ｍ□イネス、Ｍ□アリンガム、Ａ□ガーヴら）の代表格。『野獣死すべし』は、倒叙とフーダニットを融合させた画期的な構成で、バークリーとセイヤーズの影響もうかがえる。クリスピン『お楽しみの埋葬』は、田舎町の選挙戦のドタバタ騒ぎにフェアなパズルをからめた愉快・痛快な長編。黄金時代にも引けを取らない女流ハードコア本格作家ブランドの劇場ミステリー『ジェゼベルの死』は、二転三転する解決と背筋の凍る必殺トリックで名高い作品。九四年に初紹介されたディヴァインは、六〇年代英国パズラーの強力な隠し玉。処女作『兄の殺人者』は、モダンな装いに周到な構成を秘めた良質なフーダニット。《スコットランド・ヤード史上最低の警部》ドーヴァー・シリーズの頂点に立つ『切断』は、ポーター女史のブラックなユーモアが炸裂するフェミニズム探偵小説の元祖（？）。アシモフは、ＳＦミステリーの記念碑的傑作『鋼鉄都市』も捨てがたいが、安楽椅子探偵アームチェア・ディテクティヴ物の新古典『黒後家蜘蛛の会１』を推す。給仕のヘンリーが見事な名探偵ぶりを発揮する粒よりの短編集。レンデルはケレン味がった異常心理物だけでなく、正統派の謎解きに徹したウェクスフォード警部シリーズもお忘れなく。秀作『指に傷のある女』は地味な話だと思って甘く見ると、足元をすくわれること確実。古典的なミッシングリンク・テーマを鮮やかに現代に甦らせ、本格マニアを狂喜させたのが、デアンドリア『ホッグ連続殺人』。最後の一行が泣かせます。『偽のデュー警部』は、一九二〇年代の大西洋横断豪華客船を舞台に、凝りに凝った設定で読者をうならせる歴史ミステリー。才人ラヴゼイの合わせ技が見事に決まった一冊。『皮膚の下の頭蓋骨』は英国推理界の重鎮Ｐ□Ｄ□ジェイムズが、現代本格に新地平を開いた野心作。舞台は孤島、『女には向かない職業』で詩人警官ダルグリッシュと共演した女探偵コーデリアが、絢爛豪華な殺人劇に巻き込まれる。

４　アメリカ探偵小説の自立

ダシール・ハメット『マルタの鷹』（ハヤカワ文庫）

Ｅ・Ｓ・ガードナー『管理人の飼猫』（創元推理文庫・品切）

レックス・スタウト『料理長が多すぎる』（ハヤカワ文庫）

レイモンド・チャンドラー『さらば愛しき女よ』（ハヤカワ文庫）

クレイグ・ライス『素晴らしき犯罪』（ハヤカワ文庫）

ウィリアム・アイリッシュ『夜は千の目を持つ』（創元推理文庫）

パット・マガー『七人のおば』（創元推理文庫）

ウィリアム・Ｐ・マッギヴァーン『最悪のとき』（創元推理文庫・品切）

パトリック・クェンティン『二人の妻をもつ男』（創元推理文庫）

ロス・マクドナルド『ウィチャリー家の女』（ハヤカワ文庫）

マーガレット・ミラー『まるで天使のような』（ハヤカワ文庫）

　ハードボイルド、いやアメリカ探偵小説を代表する最高傑作が、ハメット『マルタの鷹』。不滅のキャラクター、サム・スペードを生み、三人称客観描写で貫かれた本書は、ほとんどアンチ・ミステリーの域に達している。ガードナーの弁護士ペリー・メイスン・シリーズは、スピーディな展開と謎解きの面白さがマッチして（＝アメリカン・フーダニットの特徴）、多作だがどれを読んでもハズレがない。『管理人の飼猫』は、数ある代表作のひとつ。スタウトの小説は、蘭と美食を愛する巨漢の安楽椅子探偵ネロ・ウルフの魅力を最大限に発揮するように、プロットが組み立てられている。『毒蛇』『腰抜け連盟』が最も成功した例だが、両方とも入手困難。そこで、ウルフが旅行先で事件にぶつかるグルメ・ミステリー『料理長が多すぎる』を挙げる。チャンドラー『さらば愛しき女よ』は、ご存じフィリップ・マーロウと大鹿マロイの奇妙な友情を軸に、悪女ヴェルマの人生を浮き彫りに。マロイの最期は哀れだった。ジャスタス夫妻とマローン弁護士の爆笑トリオが本拠地シカゴを離れ、

ニューヨークで大騒動を繰り広げるのが、ライス『素晴らしき犯罪』。死体の首を切断してすげ替える理由がふるっている。都会的叙情派アイリッシュ（＝コーネル・ウールリッチ）の長編で一番好きなのは、『夜は千の目を持つ』。超自然的な要素が濃いので、今ならホラーに分類されるかも。『七人のおば』は、『被害者を捜せ！』でデビューした異色女流マガーの第二作。回想形式を用いて、犯人と被害者の両方を捜すという着想が光る。悪徳警官物で売り出したマッギヴァーンの『最悪のとき』は、熱血社会派ハードボイルドの典型。五〇年代アメリカ本格を代表するクェンティンの最高傑作が、『二人の妻をもつ男』。カー『皇帝の嗅ぎ煙草入れ』の

本歌取りではないかという新説（　　　　　　　　　新保博久）も。ハードボイルド本流を継ぎながら、本格真っ青の謎解き路線を突き進んだロスマク。『ウィチャリー家の女』の静謐なラスト・シーンは忘れがたい。ロスマクの奥方ミラーの『まるで天使のような』は、不思議な味わいの私立探偵小説だが、傑出したテクニックで最後にあっと言わせる。

5　フレンチはお好き？

モーリス・ルブラン『怪盗紳士リュパン』（創元推理文庫）

ガストン・ルルー『黄色い部屋の謎』（創元推理文庫）

ジョルジュ・シムノン『男の首　黄色い犬』（創元推理文庫）

ピエール・カミ『エッフェル塔の潜水夫』（ちくま文庫・品切）

ボアロー＆ナルスジャック『悪魔のような女』（ハヤカワ文庫）

セバスチアン・ジャプリゾ『シンデレラの罠』（創元推理文庫）

カトリーヌ・アルレー『わらの女』（創元推理文庫）

ミッシェル・ルブラン『殺人四重奏』（創元推理文庫・品切）

ピエール・シニアック『ウサギ料理は殺しの味』（中公文庫・品切）

ブリジット・オベール『マーチ博士の四人の息子』（ハヤカワ文庫）

　フレンチ・ミステリー（註・クロフツ作品の意に非ず）は、日本では受けないらしい。たしかに一筋縄では行かない小説が多いけれど、一度ハマるとやみつきになる。が、予想以上に入手困難な本が多くて、セレクトに苦労した。ルブラン『怪盗紳士リュパン』は、怪盗ルパン初登場の短編集。短編のルブランは、惜しげもないトリック・メーカーなのである。密室・人間消失・意外な犯人と三拍子揃った歴史的傑作『黄色い部屋の謎』。少年探偵ルールタビーユの出生の秘密に迫る続編『黒衣婦人の香り』もお見逃しなく。フランスの国民的名探偵メグレ警視の初期の代表作をカップリングしたのが、シムノン『男の首　黄色い犬』。「男の首」はドストエフスキーばりの心理スリラー。『エッフェル塔の潜水夫』は、『ルーフォック・オルメスの冒険』で名高いナンセンス作家カミ（註・『異邦人』のカミュとは別人）のコミック長編。最近映画がリメイクされた『悪魔のような女』は、怪奇性を強く押し出したサスペンス。合作コンビの片割れナルスジャックには、『読ませる機械＝推理小説』という評論もある。悪女サスペンスに定評のある女流アルレーの世界的ヒット作『わらの女』。ヒロインに対して容赦しない結末が大きな反響を呼んだ。さて、次はジャプリゾの問題作。《この物語で、私は探偵です。証人です。被害者です。そのうえ犯人なのです》──一人四役のはなれわざに挑んだ『シンデレラの罠』は、フランス的洗練を極めた《大人のための残酷童話》。技巧的なプロットと映画的な文体で人気を博したルブランが、女優殺しの四段返しの真相を華麗な告白ロンド形式で描いた『殺人四重奏』。奇怪な論理が作品世界を支配する恐るべき傑作『ウサギ料理は殺しの味』は、フレンチ・ミステリーの最終兵器。期待の異能新人オベールの処女作『マーチ博士の四人の息子』は、折原一みたいな構成とイキのいい語り口で読ませる。（蛇足）叙述トリックの名品、カサック『殺人交差点』（創元推理文庫）は本が品切なのと、致命的な翻訳ミスがあるせいでリスト落ち［二〇〇〇年、平岡敦による完

全新訳版『殺人交叉点』が同文庫から刊行された。併録の『連鎖反応』もオススメ］。

6　あいつの名はポリスマン

ロイ・ヴィカーズ『迷宮課事件簿I』（ハヤカワ文庫）

ヒラリー・ウォー『失踪当時の服装は』（創元推理文庫）

エド・マクベイン『殺意の楔』（ハヤカワ文庫）

M□シューヴァル＆P□ヴァールー『ロゼアンナ』（角川文庫・品切）

コリン・デクスター『ウッドストック行最終バス』（ハヤカワ文庫）

スチュアート・ウッズ『警察署長』上下（ハヤカワ文庫）

マイクル・Z□リューイン『刑事の誇り』（ハヤカワ文庫）

ジェイムズ・エルロイ『ブラック・ダリア』（文春文庫）

マイクル・ディブディン『血と影』（ハヤカワ文庫）

　警官探偵小説と集団捜査を描く警察捜査小説の境界線は非常にあいまいだが、ここでは一括して扱う。倒叙的手法（犯罪実話風）と、まぐれ当たり的解決のアイディアで新鮮な衝撃を与えたのが、ヴィカーズの迷宮課シリーズ。《怪奇と幻想の光に透射された独特のリアリズム》とはクイーンの評。アメリカの地方都市を舞台に、失踪した女子大生を捜査する警察の活動が丹念に描かれる『失踪当時の服装は』は、五〇年代からの警察小説の隆盛を先導した初期の傑作。いうまでもなく、このジャンルを代表する双璧といえば、個性的な刑事群像を描いたマクベインの87分署シリーズ（『殺意の楔』は、五九年の異色作。爆弾のエピソードは『踊る大捜査線』でも使っていた）と、高度福祉国家スウェーデンの十年間の社会変化

を全十巻の大河長編に書き込んだマルティン・ベック・シリーズ（『ロゼアンナ』は、六五年発表の第一巻）にとどめを刺す。『ウッドストック行最終バス』は、《悶絶する名探偵》モース警部の初登場作。今やデクスターは英国本格派の大御所になってしまったが、最初はわりと警察小説っぽいタッチだった。米ジョージア州の架空の町を舞台に、因縁浅からぬ三代の警察署長の人生と迷宮入り事件の解決を年代記風に綴ったウッズの大作『警察署長』。『刑事の誇り』はインディアナポリスの貧乏探偵アルバート・サムスン物で売り出したリューインが、失踪人課のパウダー警部補をメインに据えた傍系シリーズの第二作。複数の事件が同時進行するモジュラー形式のプロットと、車椅子の女性刑事とパウダーのタフなやりとりが圧巻。《暗黒のＬＡ》四部作の皮切りとなった『ブラック・ダリア』は、実在の娼婦猟奇殺人事件（四七年）に材を取ったエルロイの出世作。暴力と狂気の面ばかり強調されるが、ロスマク譲りの入念なプロットにも注目してほしい。英国の実力派ディブディンの『血と影』は、イタリア警察のゼン警視シリーズ第二作。ゼンは政治的なかけひきから、捨て石として建設業界のドンの密室殺人を捜査する羽目に。腐敗した官僚組織の中で、いかに失脚を免まぬかれるかというサバイバル小説の趣と、すれっからしのユーモアが特色だ。

７　スパイ・ストーリー

エリック・アンブラー『あるスパイへの墓碑銘』（創元推理文庫・品切）

ジョン・ル・カレ『寒い国から帰ってきたスパイ』（ハヤカワ文庫）

ディック・フランシス『血統』（ハヤカワ文庫）

レン・デイトン『ベルリン・ゲーム』（光文社文庫・品切）

ロバート・リテル『最初で最後のスパイ』（新潮文庫・品切）

カート・ヴォネガット・ジュニア『母なる夜』（ハヤカワ文庫）

グレアム・グリーン『ヒューマン・ファクター』（ハヤカワ文庫）

ブライアン・フリーマントル『消されかけた男』（新潮文庫）

マイケル・バーゾウハー『パンドラ抹殺文書』（ハヤカワ文庫）

スタン・リー『ライブラリー・ファイル』上下（創元ノヴェルズ）

　米ソの冷戦終結によって、スパイ小説はすっかり時代遅れになってしまった。このジャンルの凋落ぶりは目を覆うばかり。そもそもアンブラーの小説からして、手軽に読めないのだから、あとは推して知るべし。『あるスパイへの墓碑銘』は、南仏のホテルを舞台にした巻き込まれ型スパイ小説。このジャンルが本格ミステリーから派生したものであることをうかがわせて興味深い。巨匠ル・カレのベスト・ワークは、やはりスマイリー三部作だろう。でも一冊に絞るなら、エポックメーキングな『寒い国から帰ってきたスパイ』が順当か。ラストが鮮烈な『血統』は、実はスパイ小説ではなく、スパイが主人公の冒険小説。どうしてもフランシスの競馬シリーズを入れたかったので、苦肉の策。デイトンは『イプクレス・ファイル』か『ベルリンの葬送』を取りたいのに、両方とも品切なので、《ゲーム、セット、マッチ》三部作の皮切り『ベルリン・ゲーム』を。ル・カレの物真似みたいだが、デイトン節は健在。知的ゲームに徹したリテルの作風は、本格ファンにもオススメ。ところが、『ルウィンターの亡命』『迷いこんだスパイ』の亡命二部作が、やはり入手困難。そこで、コルタサルの短編を思わせるメタ・スパイ・ファンタジー『最初で最後のスパイ』が昇格。ヴォネガット『母なる夜』は、ナチ宣伝部員になりすましたアメリカ人劇作家の自伝形式を借りて、時代に弄ばれたスパイの悲喜劇的な肖像を浮き上がらせる秀作。南アフリカの人種差別政策を背景に、《祖国とは何か？》を問うグリーン『ヒューマン・ファクター』も、絶対に落とせない名作。デタント期の窓際族スパイが人生を賭けた大バクチを打つ『消されかけた男』は、チャーリー・マフィン・シリーズ第一作。スピーディな展開とドンデン返しが鮮やかな『パンドラ抹殺

文書』は、スパイ小説というより、劇画チックな謀略小説というべきか。あらゆる場所に仕掛けられた監視カメラと盗聴装置が《神の視点》を擬態する『ライブラリー・ファイル』は、ポスト冷戦期を象徴するメタ・エスピオナージュの怪作。

８　追憶のネオ・ハードボイルド

ドナルド・Ｅ□ウェストレイク『殺しあい』（ハヤカワ文庫・品切）

ジェイムズ・クラムリー『酔いどれの誇り』（ハヤカワ文庫）

ロバート・Ｂ□パーカー『約束の地』（ハヤカワ文庫）

ステュアート・カミンスキー『ロビン・フッドに鉛の玉を』（文春文庫・品切）

Ｌ□Ａ□モース『オールド・ディック』（ハヤカワ文庫・品切）

ローレンス・ブロック『八百万の死にざま』（ハヤカワ文庫）

マーク・ショア『俺はレッド・ダイアモンド』（ハヤカワ文庫・品切）

スタンリイ・エリン『闇に踊れ！』（創元推理文庫・品切）

ポール・オースター『シティ・オヴ・グラス』（角川文庫）

ディック・ロクティ『眠れる犬』（扶桑社ミステリー）

　七〇年代から八〇年代半ばにかけて、《ネオ・ハードボイルド》と総称される作品が数多く紹介された。古典的ハードボイルドの本歌取り／パロディという傾向が強く、六〇年代ラディカリズムの退潮とヴェトナム戦争の敗北を背景に、アンチ・ヒーローと化した探偵が続々と登場する。デビュー当初ハメットの後継者と目されていたウェストレイクの『殺しあい』は、『血の収穫』へのオマージュ

として書かれたもの。文庫になっていないが、タッカー・コウ名義で発表されたミッチ・トビン・シリーズは、ネオ・ハードボイルド第一号と呼びたい。『酔いどれの誇り』は、アル中探偵ミロの造形が圧倒的。ラストの衝撃も忘れがたい。パーカーのスペンサー・シリーズは、八〇年代的ライフスタイルの教科書として、かつて一世を風靡した。シリーズとして読むなら、世評の高い『初秋』より作風の固まった『約束の地』から入るのがいいと思う。『ロビン・フッドに鉛の玉を』は、四〇年代のハリウッドを舞台にした軽ハードボイルドで、映画マニアにはこたえられないはず。史上最年長の老タフガイが登場する『オールド・ディック』は、ハードボイルド・ファンにとってはかなり辛辣な作品。それに比べると、最近はすっかり好々爺となってしまい、少し物足りないブロックのマット・スカダー・シリーズの代表作は、やはりコレ━重度のアル中で死の淵をさまよう『八百万の死にざま』。映画『タクシードライバー』のハードボイルド版といえるのが、『俺はレッド・ダイアモンド』。ハメットのパロディであると同時に、現実と虚構が交錯するサイコ小説のテイストも。サイコがかっているといえば、『闇に踊れ！』もそう。私立探偵の捜査を描いた章と、黒人差別主義者の老教授のファナティックな語りの二本立て。エリンには『第八の地獄』という感動的な傑作もあるのだが、これは入手困難。『シティ・オヴ・グラス』は、オースターの《ＮＹ三部作》の第一作で、カフカや安部公房の作風を思わせる。十四歳の少女と四十二歳の探偵の珍道中を、両者の視点から交替に描いた『眠れる犬』は、懐の深い大人のエンターテインメント。

９　一発屋（？）たち

ジョセフィン・テイ『時の娘』（ハヤカワ文庫）

アイラ・レヴィン『死の接吻』（ハヤカワ文庫）

ビル・Ｓ・バリンジャー『消された時間』（ハヤカワ文庫）

Ｄ・Ａ・スタンウッド『エヴァ・ライカーの記憶』（文春文庫・品切）

リチャード・ジェサップ『摩天楼の身代金』（文春文庫・品切）

ヘンリー・デンカー『復讐法廷』（文春文庫・品切）

ウィリアム・ヒョーツバーグ『堕ちる天使』（ハヤカワ文庫・品切）

リチャード・ホイト『シスキユーの対決』（ハヤカワ文庫・品切）

マーティン・クルーズ・スミス『ゴーリキー・パーク』上下（ハヤカワ文庫）

「一発屋」という小見出しを付けたが、かなりいい加減なくくりなので、あまり真まに受けないでほしい。たとえば、歴史ミステリーの古典『時の娘』の作者テイは、本国では一発屋でも何でもないはずだが、日本ではこれだけの人みたいな印象が強い［その後、テイの未訳長編が立て続けに紹介され、作者のイメージもずいぶん変わった］。ベッド・ディテクティヴの手法は、高木彬光が『成吉思汗の秘密』で踏襲した。『死の接吻』のレヴィンは、『ローズマリーの赤ちゃん』や『ブラジルから来た少年』などの秀作があるにもかかわらず、私の中では、一発屋のイメージがピッタリ来る人なのである。とにかく、この本のインパクトはすごかった。倒叙・本格・サスペンスの三部構成があまりにも見事に決まった、二十三歳の新人とは思えない傑作。バリンジャーは、叙述トリックの大技を得意とした作家で、『消された時間』は一発ネタ・サスペンスの典型。『エヴァ・ライカーの記憶』はタイタニック号の沈没をテーマにした壮大なスケールの傑作。長いブランク後の第二作『七台目のブガッティ』は、まったく話題にならず。ジェサップの邦訳は『摩天楼の身代金』だけだと思う［これはまちがい。『さすらいの革命航路』、リチャード・テルフェア名義のスパイ小説（モンティ・ナッシュ・シリーズ）などが訳されている。〇一年、ポーカー小説の古典『シンシナティ・キッド』（扶桑社ミステリー）がようやく本になったのも、まだ記憶に新しいところ］。高層ビル爆破を予告する犯人と警察の知恵比べを描いた犯罪小説で、現金受け渡しの手段が秀抜。デンカーの『復讐法廷』は、娘の復讐を誓う父親が司法制度の壁に挑むエモーショナルな秀作。オカルト・ハードボイルドという新機軸を打ち出した『堕ちる天使』は、映画『エンゼル・ハート』の原作。最近発表された第二作は、コナン・ドイルとハリー・フーディニが、ポーの小説の連続見立て殺人に挑むという変な小説らしい［『ポーをめぐる殺人』。九八年、扶桑社ミステリー刊］。オフビートなウェスタン調ハードボイルド『シスキユーの対

決』は、ごく一部のみで異常に盛り上がったカルトな傑作。最後のスミスは基本的にＢ級作家なのだが（サイモン・クイン名義の《異端審問官インクイジター》シリーズとか）、旧ソビエト連邦を舞台に、人民警察の捜査官が主人公の『ゴーリキー・パーク』は、超話題作となって映画化もされた。その時点では、誰もソ連が崩壊するなんて、予想もしていなかったのだが。（蛇足）《史上最強の一発屋》、ルシアン・ネイハム『シャドー81』は、今回のリストからはあえて外すことにしました。あしからず。

10　ミステリーは進化する？

ホルヘ・ルイス・ボルヘス『伝奇集』（岩波文庫）

イタロ・カルヴィーノ『冬の夜ひとりの旅人が』（ちくま文庫）

スタニスワフ・レム『捜査』（ハヤカワ文庫）

ジョージ・Ａ□エフィンジャー『重力が衰えるとき』（ハヤカワ文庫）

フィリップ・カー『偽りの街』（新潮文庫・品切）

ロバート・ブロック『サイコ』（ハヤカワ文庫）

トマス・ハリス『羊たちの沈黙』（新潮文庫）

ピーター・ストラウブ『ココ』上下（角川文庫・品切）

アンドリュー・クラヴァン『秘密の友人』（角川文庫）

Ｒ□Ｄ□ウィングフィールド『クリスマスのフロスト』（創元推理文庫）

　ボルヘスの短編集には、メタ・ミステリーの真髄というべき作品が幾つも入っている。「アル・ムタージムを求めて」「八岐の園」「刀の形」「死とコンパス」（最近Ａ□コックスが映画化した）は

必読。ついでにメタ・ミステリーの知られざる傑作として、ウラジーミル・ナボコフ『セバスチャン・ナイトの真実の生涯』をぜひとも入れたかったのだが、文庫になってないので［九九年、めでたく講談社文芸文庫に収められた］、かわりにカルヴィーノの長編を挙げておく。そのものずばり、「読者」が探偵として活躍する至福の物語。具体的な内容は、読んでのお楽しみ。レム『捜査』の舞台はなぜかイギリスで、続発する死体蘇生事件（！）を捜査する警察小説の体裁を取っている。ＳＦではないのだが、普通のミステリーでないことも確か。ＳＦ畑の作家をもうひとり。エフィンジャーの『重力が衰えるとき』は、近未来イスラム社会を舞台にした電脳ハードボイルドの傑作。ここだけの話、馳星周『不夜城』の元ネタは絶対これだと思う。一方、ナチス統治下のベルリンを舞台に選ぶというコロンブスの卵的発想で、うるさがたのハードボイルド読者を唸らせたのが『偽りの街』。続いてはサイコ物を四冊。ヒッチコックの映画によって、このジャンルの古典の地位を固めたブロックの『サイコ』を外すわけにはいかない。その後、サイコ・スリラー／シリアル・キラー小説のジャンルは凄まじいブームを巻き起こしたが、中でも双璧といえる傑作は『羊たちの沈黙』と『ココ』に尽きるだろう。前者はレクター博士という史上空前のキャラクターを完成させ、後者は《ブルー・ローズ》三部作にまで発展した。クラヴァンは、キース・ピータースン名義の事件記者ウェルズのシリーズも人気が高い。先の読めない裏サイコ・スリラー『秘密の友人』は、我孫子武丸が絶賛しているのでリストに追加。近年最大の収穫『クリスマスのフロスト』は、《二十四時間戦う男》フロスト警部の孤軍奮闘ぶりがたまらない——以上百冊、私も寝ていない。

　リードで偉そうなことを書いたわりには、ものすごく偏ったセレクトになってしまった。本格偏重とまでは言わないにしても、事件−捜査−解決という王道パターンに即した作品が大半だと思う。事件そっちのけで、登場人物の性格を掘り下げていくタイプの小説は、まぎらわしくなるといけないので、今回はわざと切り捨てたようなところもある。まあ実際は、私の好みが反映しているにすぎないのだが。

　八〇年代以降の女性作家の作品が皆無なのも、心残りのひとつ。特にサラ・パレツキーやスー・グラフトンの名前がないのは致命的だが、この領域に関しては、本号［この原稿は「小説ＴＲＩＰＰＥＲ」一九九七冬季号に掲載された］の特集「女探偵の読み方」に譲りたい（一応、重複を避けたつもりなのだが）。

それにしても、版元が東京創元社と早川書房の二社に集中しているのは、やむをえないとして、角川文庫の海外部門が品切続出なのにはまいった。ユーモア・ミステリーの雄トニー・ケンリックを入れ損なったのは、そのせいである。今回のリスト作成を通じて、作品の評価とその本が残っているかどうかは、ほとんど関係ないことをあらためて痛感した。言い換えれば、本当に面白いミステリーを読みたいなら、読者の側にも、おのずと《攻め》の姿勢が必要とされるということである。毎年発表されるベスト10だけが傑作なのではない。読むに値するミステリーの宝石は、もっと広い範囲に埋まっている。

三人のピーター　～ラヴゼイ、ディキンスン＆フォーク～

──『猟犬クラブ』（ピーター・ラヴゼイ）

「もっとゆっくり行ってくれたまえ」

　運転している警官は、素直にサードギアに入れ、車は広い通りをのろのろと走り始めた。

　ピーター・ディキンスン『ガラス箱の蟻』

「間抜けなドライバーどもに気をつけろ」運転手に向かってどなった。

「このサイレンなら誰だって気がつきますよ、警視」

「うん。しかしな、誰もがきみの予想どおりに行動するとはかぎらんのだ」

ピーター・ラヴゼイ『猟犬クラブ』

　ピーター・ラヴゼイの話題作『猟犬クラブ』を読んだ──二年連続ＣＷＡ賞受賞とか、ミステリ愛好会をめぐる船上の密室殺人事件とかいう噂を聞いて、『偽のデュー警部』ばりの豪華客船ミステリを予想したのは、私の早とちりだったのだが。船といっても、運河に停泊する住居用のナロウボートのことで、舞台はいつも通りのバース、ピーター・ダイヤモンドは警視に復職している。

　ラヴゼイという作家は〈ドイツ製の優秀な錠前〉がよほどお気に入りらしい。『マダム・タッソーがお待ちかね』でも、本書と似たような使い方をしていた。密室の解明が二段構えになっていて、私はある箇所で鮎川哲也の『鍵孔のない扉』を連想したが、そういう話ではない。『三つの棺』を引き合いに出すわりにトリックは小味なものだが、最新警備システムに守られた切手が盗まれるくだりをあっさり端折って、プリミティヴな手口にこだわるところが、ハイテク嫌いのラヴゼイの真骨頂なのだ。前作『バースへの帰還』でも、冒頭の脱獄シーンがそういう書き方になっていて、この職人的なローファイ路線は、昨今のミステリ界では貴重なものである。

　いかにもマニアックな設定を作りながら、解決は軽くさばいてみせるのも、ラヴゼイの一筋縄では行かないところだ。フーダニット

としては、前作の方がより正攻法の謎解きに徹しているので、あえてタッチを変えたのかもしれない。むしろ、マニアどうしがミステリ談議に花を咲かせる場面が生き生きと描かれていて、私なんかは本筋よりも、そっちの方が気になった口である。

　あくまでも登場人物の口を通して、尻尾をつかまれない書き方をしているので、作者の地声が記されているわけではないが、そのやりとりからラヴゼイのミステリ観（本書を読む限り、相当なオタクのようである）や同業者への評価を推測するという楽しみがある。

「フーダニット派と、暴力派と、両極端に分かれつつある」お膝元イギリスの読者に対する一種の苛立ちは、作者自身の感懐にちがいないとしても、画廊を経営しているジェシカを除いて、ミステリ愛好会のメンバーが社会的成功者とはいえない人物ばかりなのは、ラヴゼイの皮肉なのか、英国の現状がそうなのか。『薔薇の名前』フリークの老嬢に執拗にからんでみせるのは、ミステリ・プロパーの意地みたいなものを垣間見せてニヤニヤさせるし、犯人からの謎かけのくだりを読むと、やっぱりモース警部の人気に対するライバル意識があるんだろうか、と勘繰ってみたくなる。

　その中で、これはきっと作者の偽らざる本心なのだろう、と思われたのは、ピーター・ディキンスンについて触れた次の箇所だ。

「ルパートだってたまにはピーター・ディキンスンを読んでみればいいのよ。豊かな想像力を駆使して、驚嘆に値するプロットとセッティングを生みだし（中略）しかも、手がかりと正当な捜査を踏まえた、みごとな謎解き小説に仕上げている。あれを読めば、彼も感心して、これまでのパターンから抜けだすはずだわ」（９章）

　この台詞せりふに目が留まったのは、ラヴゼイ自身、かなりディキンスンの小説をお手本にしているのでは、と思わせるふしがあるからだ。第二次大戦下の〈記憶の中の殺人〉を扱った『苦い林檎酒』や皇太子を語り手にした『殿下と騎手』など、ディキンスン的主題（註）にチャレンジしたとおぼしき作品があるし、ピーター・ダイヤモンドのシリーズも、もともとは、ディキンスンのジェイムズ・ピブル警視を念頭に置いて書かれたものではないだろうか。

　周知のように、ディキンスンのピブル警視は、一作ごとにどんどん落ちぶれていくシリーズ探偵として造形されている（邦訳がないので詳しくは知らないが、シリーズの最終巻で、ピブルは老人ホームに入るらしい）。死体と見まがうような姿で登場し、いきなり退

職してしまう『最後の刑事』のピーター・ダイヤモンドは、私のにらんだところ、ラヴゼイ版ピブルといった趣の主人公なのだ。犯人に襲われて、危うく一命を落としかけるところまで、『ガラス箱の蟻』と似ている。

　続く『単独捜査』でも、自閉症の少女とコミュニケーションを持とうとするダイヤモンドの熱意は、『眠りと死は兄弟』の眠り病に冒された子供たちに振り回される退職警官ピブルを彷彿とさせる。中盤以降の破天荒なストーリー展開も、ディキンスンのポストコロニアル・スリラーを思わせるところがなくもない。『バースへの帰還』で、人生下り坂路線は中断されてしまったようだが、『猟犬クラブ』の書き出しを読むと、つい『ガラス箱の蟻』の冒頭を連想せずにはいられない──もちろん、ダイヤモンド・シリーズの魅力のすべてをディキンスンの小説に帰すのは、誇大妄想すれすれの牽強付会だとしても、ディキンスン同様、ラヴゼイの作品が二年連続ＣＷＡ賞の栄誉に輝いたというのは、なんとなく因縁めいた出来事のような気がする。

　以下は、全然関係ない蛇足。ピーター・ダイヤモンドという命名の由来について、寡聞にして私は何も知らないが、『単独捜査』を読んでいて、おやっと思った記述がある。

「風が強いので、レインコートを着てきてよかったと思った──これがコロンボ刑事のに似ているなどとは思ったこともないが。正確にいうなら、これはトレンチコートで、しっかりした裏地と、ボタンをかければ胸当てにもなるフラップがついていた。これに帽子とくれば、どう見たって、ピーター・フォークよりもボガートだ」（26章）

　ラヴゼイは芸が細かい。ミステリ映画のファンなら、ピーター・フォークがハンフリー・ボガート（というか、『マルタの鷹』のサム・スペード）もどきのタフな私立探偵に扮したのを覚えているだろう。豪華キャストがそろった探偵パロディ映画の傑作『名探偵登場』で、ピーター・フォークが演じた探偵の名前は、サム・ダイヤモンドというのである。

（註）宮脇孝雄『書斎の旅人』に、次のような記述がある。「たと

えば、ピーター・ディキンスンなどは、六、七年前から回想ミステリとでもいうべき一群の作品を断続的に発表している。題名を挙げれば、『一角獣の死』とか、『後知恵』といった長篇がそれに当たる。少年や少女として三〇年代や四〇年代の大人の世界を体験した主人公が、その四十年後、当時のことを回想し、昔の出来事に新しい光を当てる──その結果、単なる事故死と思われていた出来事が実は殺人であったと気がついたり、自分の周辺で大きな陰謀が企てられていたのを知ったりする」（「25　第二次世界大戦の影」、言及されている作品はいずれも未訳）

　またディキンスンは、架空の英国王室のプリンセス・ルイーズが語り手となる『キングとジョーカー』とその続編 Skeleton-in-Waiting を書いている。

子供たちは〈幽霊〉になる

──『消えた少年たち』（オースン・スコット・カード）

ここでは、一九九七年に翻訳されたオースン・スコット・カードの小説『消えた少年たち』（小尾芙佐訳・早川書房刊）について書くことにする。これはどういう小説か。取っかかりとして、『アルジャーノンに花束を』『24人のビリー・ミリガン』の作者ダニエル・キイスが本書に寄せた推薦文を、翻訳書の帯から引いてみる。

《家族の愛とは何なのか、信じるとはどういうことかを教えてくれる、魂を揺さぶる感動的な作品だ》

作者のカードは、『エンダーのゲーム』や『ソングマスター』などで知られるアメリカの人気ＳＦ作家。しばしばあざとすぎるという批判を浴びるぐらい、ストーリーテリングの巧さには定評がある。ただし『消えた少年たち』はＳＦではない。アメリカ南部の小さな町で起こる連続少年失踪事件の顛末が物語の重要な背景になっていて、最終的に異常な大量殺人犯の正体が明かされるが、ミステリーの範疇に入る作品ともいえない。というより、こうした題材はアメリカの日常の一部となっていて、もはやミステリーの専売特許ではなくなってしまったようだ。

物語のクライマックスでスーパーナチュラルな出来事が起こるので、ジャンルにこだわるならファンタジー、あるいはゴースト・ストーリーと呼ぶべきだろう。ディケンズの『クリスマス・キャロル』がそうであるように。しかし、実際に読んだ印象は、むしろ普通小説に近い。典型的な現代アメリカ家族小説で、大雑把な比較だが、ジョン・アーヴィングの『ガープの世界』『ホテル・ニューハンプシャー』などの雰囲気と相通じるものがある。ただし、アーヴィングの小説が半世紀に及ぶ大家族の年代記として書かれているのに対して、『消えた少年たち』の主要登場人物は親子二世代の核家族に限定され、作中で経過する時間もほぼ十ヵ月程度である。

さわりを紹介してみよう。ステップ・フレッチャーは三十二歳、八つをかしらに三人の子持ちで、女房のディアンヌは四人目を妊娠中。時は一九八三年、アメリカはレーガノミックスによる不景気のまっただなかである。コンピュータ・ゲームの名作〈ハッカー・スナック〉を独力で開発し、左団扇で歴史学の学位まで取った凄腕プログラマのステップだが、今ではローンと税金の支払いに追われて、新興ソフト会社の雇われマニュアル作成者の職に就かざるをえない。父親の就職に伴い、フレッチャー一家は住みなれたマイホームを後にして、ノースカロライナ州ストゥベンという町に引っ越してくる。

彼らの新生活は、順風満帆から程遠い。もともとナイーブな気質の長男スティーヴィが転校先の小学校のクラスで理不尽ないじめに遭い、学校では完全に孤立してしまう。両親の心配をよそに、スティーヴィは「新しい〈友達〉ができた、いつも一緒に遊んでいる」と言うのだが、その〈友達〉の姿は誰にも見えず、スティーヴィは相変わらずひとりぼっちだとしか思えない。息子は寂しさのあまり、頭の中でこしらえた〈空想の友達〉と過ごす、自分だけの世界に閉じこもっているのではあるまいかと両親はいぶかしむが、有効な処方箋は見当たらない。

ステップとディアンヌの夫婦は、ほかにも数多くのトラブルを抱えている。ステップは職場の上司といがみ合い、常に転職を考えているが、借金苦のせいで思うにまかせない。社のお抱えプログラマのギャロウグラスは腕はいいが、幼女わいせつの前歴を持ち、どうやらステップの娘ベッツィを狙っているようだ。一方、家を守るディアンヌも身重の体で幼い弟妹たちから目が離せないうえに、新居ではなぜか不定期的にコオロギや蜘蛛が大発生し、そのたびに家中がパニックになる。

息つく暇もなく、次々と襲いかかってくるトラブルの連続。喧嘩と仲直りを繰り返しながら、トラブルをしのいでいくエピソードの積み重ねによって、ステップとディアンヌ双方の人生観・家族観が浮き彫りにされていくのだが━。

この小説にはひとつ大きな特徴があって、フレッチャー一家は敬虔なモルモン教の信徒なのである。したがって、物語のかなりの部分が、ステップとディアンヌの教区活動の詳細な描写に充てられている。二人は優等生的な信者で、すぐにストゥベン教区の信頼を勝ち取るが、信徒の中には「困った人たち」もいて、予言者気取りのシスター・ルスールや、自分は神だという妄想に取りつかれた青年リーらの言動が夫婦を深刻に悩ませる一幕もある。

聞くところによれば、作者のカード自身が熱心なモルモン教徒であるという。これに限らず、モルモン教の教義を下敷きにした作品が多くて、「話作りの技量は認めるが、あの説教臭いところがちょっと……」と反発を覚える読者も少なくないそうだ。たしかに本書でも、そういう面が鼻につく箇所はなきにしもあらずだが、作中の記述を見る限りでは、世俗的な道徳と意外に大差ない議論がほとんどなので、それほど目くじらを立てるようなものではない。しかも、本書での夫婦の教区活動は、家族と地域社会の密接な関わりを描くという重要な役割を担っている。作者の意図は別として、ご

近所付き合いの延長みたいなところがあって、逆にこれ抜きでは、地方都市を舞台にした家族小説としてのリアリティが乏しくなってしまうかもしれない。

　夫婦はさまざまな苦難、とりわけ、危険に満ちた現代社会で子供を育てることの困難とたえず直面するのだが、ステップもディアンヌも、決して強い父とそれを支えるやさしい母というステロタイプに描かれているわけではない。ステップはよき父親たらんとして、息子のスティーヴィに繰り返し「正義」について教えようとするが、自らの弱さから目をそむけることができず、そのたびに迷い、逡巡する。典型的なのは、スティーヴィに冷酷な仕打ちをした女教師を責める場面で、ステップは自分も相手と同じサディストにすぎないのではないかと思い惑う。

　そうやって落ち込んでいる夫を励まし、力づけるのは妻のディアンヌの役割だが、彼女もまた子育てに関して、大きなジレンマを抱えている。ディアンヌは幼い子供たちが危険な目に遭わないよう、たえず監視し続けることが正しいことなのか、自信が持てない。ステップはもちろん、ディアンヌも、現実世界において神は無力であり、ひとりひとりの人間が神の加護なしに、独力で生き延びていかなければならないことを認めている。にもかかわらず、いや、だからこそ、ディアンヌは子供たちから目を離すことができない。

　カードは作中で、イギリスのロック・グループ、ポリスの世界的なヒット曲〈見つめていたい〉を効果的に使っている。ディアンヌはこのレコードを聞きながら、こう考える。《奇妙なラブ・ソングだった。女がなにをやろうと、男は女を見張っている。どうやら男は女を愛してはいないようだ。好意すらもっていない。それは、彼女のお愛想笑いのこと、なんでも自分のものだと言い張ること、約束をやぶることなどを歌っている。それも徹底して韻をふんでいた》

　しかし、このレコードは、フレッチャー一家に対する匿名の脅迫者が、悪意を持って〈おまえたちを監視している〉ことを伝えるために送ってきたものなのである。その一方で、ディアンヌは子供たちの安全を確保するために、片時も目を離さず、じっと見守っている行為も、やはりこれと同じ監視にほかならないのではないかと思う。親から子に向かって一方的に見つめる視線は、いつでも抑圧に転化しうる。ステップにまとわりつく狂信者の青年リーのエピソードも、この問題と切り離すことはできない。すべてを見通す神、その恩寵と加護とは、一種の監視にも等しいからである。

ところで、この文章の冒頭で、『消えた少年たち』はゴースト・ストーリーであると述べた。本書の感動的な結末は、物語の意外な展開と密接に結びついているので、あまり詳しく内容に触れると、読者の興味をそいでしまうことにもなりかねない。きわどいところだが、それでも一言だけ書いてしまうと、タイトルになっている〈消えた少年たち〉は、最後に〈幽霊〉となって家族の前に再び現われる。いうまでもなく、〈幽霊〉とは〈見つめているもの〉のことである。フレッチャー一家はさまざまなトラブルを乗り越えて、ストゥベンの町に定着するが、最終的に家族の絆を強く結びつけるのは、親から子への監視の視線ではなく、聖なる子供であるがゆえの受難によって〈幽霊〉となった少年のまなざしなのだ。

　ここで本書のストーリーから離れて、乱暴に結論めいたことを言うと、家族という物語を成立させるためには、〈幽霊〉の視線が不可欠なのかもしれない。従来それは過去の世代の記憶、たとえば〈先祖の霊〉といった言い方で表わされるものによって、アプリオリに確保されてきたようである。たまたま思い浮かんだ本を引き合いに出すと、九六年、村上春樹の翻訳で日本でも話題になった、やはり同じモルモン教徒の血を引く家族の呪われた年代記『心臓を貫かれて』（マイケル・ギルモア）では、そうした過去からのまなざしの呪縛が全編に及んでいたように思う。

　だが、もはや過去の世代の〈幽霊〉は、現代の家族の物語を支える強力な視点たりえなくなっているような気がする。むしろそれは子供たち、未来の世代の〈幽霊〉が現在のわれわれに向かって、後ろ向きに投げかける視線によってしか確保できないのではないか。むろんここで言っているのは、水子信仰のようなものとは無縁だが、本書の翻訳と同じ年に、神戸の中学生が書き記した〈透明な存在〉のまなざしとは、どこかでつながっているかもしれない。

紐育のイギリス人

──『わが子は殺人者』（パトリック・クェンティン）

年季の入ったミステリファンの間ではよく知られているように、パトリック・クェンティンは、本名リチャード・W．ウェッブ（一九〇一―七〇？）とヒュー・C．ウィーラー（一九一二―八七）による合作ペンネームである。二人はいずれもイギリス生まれの帰化アメリカ人で、コンビが誕生したのは一九三六年。ちなみに年長のウェッブはコンビ結成以前の三一年から、Q．パトリック名義で二人の女性と相次いで合作を試みており（ウェッブの単独作を含めて、五冊の長編がある）、ウィーラーは三番目のパートナーだったことになる。

ウェッブ＆ウィーラーはパトリック・クェンティン名義のほかに、Q．パトリックとジョナサン・スタッグの三つのペンネームを使い分け、ウェッブが体調を崩して合作コンビを解消する一九五二年までの十六年間に、合計二十五冊の長編と数多くの中短編を世に送り出した。そのうちクェンティン名義の合作長編は九作を数え、中南米を舞台にしたウールリッチ風サスペンスの佳品『追跡者』（五〇）を除くすべての作品に、演劇プロデューサーのピーター・ダルースと女優のアイリス夫妻が登場する。

ピーターとアイリスは、原題を Puzzle for ~ で統一した《パズル・シリーズ》の第一作『癲狂院殺人事件』（三六）で、精神科医レンズ博士の経営する療養所の患者どうし（アル中のピーターと神経衰弱のアイリス）として知り合い、退院した二人は次作『俳優パズル』（三八）でめでたく結婚する。この二作では、二人の後見人的立場にあるレンズ博士が探偵役を務つとめ（クレイグ・ライスのマローン弁護士とジャスタス夫妻のトリオに数年先駆けている点に注意）、犯人探しをメインに据えたパズラーの要素が強いが、戦時色の濃い第三作『呪われた週末』（四四）以降レンズ博士は姿を消し、本格的構成よりもサスペンスを重視した作風に転じていく。

シリーズの進行とともに、ダルース夫妻は典型的なおしどり探偵のパターンを離れて、たびたび深刻な夫婦の危機に瀕する羽目になり、終盤のタイトルからは Puzzle for ~ の文字も消えてしまう。二人が最悪の危機を迎えるのはシリーズ第八作『女郎ぐも』（五二）で、アイリスがジャマイカに旅行中、パーティで知り合った小説家志望の娘ナニーに惹かれたピーターは、彼女に自宅のフラットを仕事部屋として提供する。ところが、アイリスが帰国した当日、夫妻は自宅の寝室で首を吊っているナニーを発見。現場にはピーターとの不倫を匂わせる遺書が残されていたが、殺人課のトラント警部（Q．パトリック名義の作品に登場する常連キャラクターで、この

作品からクェンティン名義に合流する）は自殺に疑問を感じ、ピーターを追及しはじめる。アイリスにも見放され、絶体絶命の窮地に陥おちいったピーターは、濡れ衣を晴らし、妻の信頼を回復するために、たったひとりで事件の真相究明に乗り出すが……。天真爛漫な文学少女ナニーの恐るべき正体が徐じょ々じょに浮き彫りになっていく後半の展開は、シリーズ中でも一、二を争う迫真のできばえで、長らく邦訳が絶版になっているのが惜しまれる秀作だが、この『女郎ぐも』を最後に、ダルース夫妻はクェンティン作品の主役の座から退しりぞき、同時にウェッブ＆ウィーラーの合作時代も終わりを告げる。

　ウェッブとのコンビを解消した後、ウィーラーはクェンティン名義を引き継ぎ、ひとりで作品を執筆しはじめる。その皮切りとなったのが一九五四年の『わが子は殺人者』（本書）で、さらに翌年には、戦後の代表作として名高い『二人の妻をもつ男』を発表。この二作によってクェンティンの作風は完成し、作品の水準もピークに達したといっていいだろう。参考までに同時代のアメリカ探偵小説の動向を見ておくと、五四年には『ガラスの村』（エラリー・クイーン）、『犠牲者は誰だ』（ロス・マクドナルド）、『暴力教室』（エヴァン・ハンター）などがあり、五五年には『狙った獣』（マーガレット・ミラー）、『歯と爪』（ビル・S□バリンジャー）、『最悪のとき』（ウィリアム・P□マッギヴァーン）が出ている。とりわけ「アメリカの家庭の悲劇」という主題に真正面から取り組んだ作家という意味で、この時期のクェンティンは、クイーンとロス・マク（あるいは、ミラー）をつなぐ橋渡し的な役割を果たしたといってよい。

　ウィーラーはその後も円熟した筆致で、コンスタントに良質の作品を刊行しつづけたが、六〇年代からは劇作家としての仕事が主となり、六五年の Family Skeletons（ウィーラーの単独長編としては、七作目に当たる）を最後に、足かけ三十年に及ぶパトリック・クェンティンとしての活動に終止符を打つ。『二人の妻をもつ男』の小森収氏の解説に詳しくあるように、七〇年代にはミュージカルの脚本家として大成功を収め、七三年と七九年にはトニー賞を受賞、本国では演劇界での名声がクェンティンの知名度を上回っているという。アメリカ探偵小説文壇は惜しい才能を舞台に奪われたことになるが、ひょっとしたらウィーラー本人にとっては、ブロードウェイでの成功こそが本望だったのかもしれない（ピーター・ダルースがそうであったように）。

＊

　前置きが長くなったが、ここからが本題である。作者のプロフィールに多くの筆を費やしたのは、この『わが子は殺人者』がウィーラーにとってのソロデビューに当たる、意義深い作品であることを強調したかったからだ。心に期するものがあったのだろう、本書の行間からは、独り立ちしたウィーラーの執筆にかける新たな意気込みがヒシヒシと伝わってくる。物語の主人公兼語り手を務めるのは、シェルドン・アンド・ダルース出版会社の共同経営者ジェーク・ダルース（ピーター・ダルースの兄という設定になっている）。ジェークの妻フェリシアは三年前に原因不明の自殺を遂げ、それ以来ひとり息子ビルとの関係もギクシャクしていた。小説家志望のビルは、文学修業のためにローマに行きたいと言い出して父親を悩ませるが、ちょうどその矢先、ジェークを現在の地位に引き立ててくれた恩人であり、無二の親友でもある社長のロニイ・シェルドンが、旅行先のイギリスから無名の貧乏作家ベージル・レイトンとその家族を引き連れて帰国する。

　ロニイは資産家のお坊ちゃんで、ジェークの支えがなければ会社経営もままならない人物だが、「隠れた天才」を発掘する才能があると自負しており、偏屈なイギリス人作家レイトンをアメリカの文壇に売り込んで一山当てようと画策している。しかも独身主義者だったはずのロニイは、若く美しいレイトンの娘ジェーンに一目惚れして、すでに彼女を妻に迎えたという。ロニイとは親子ほども年の離れた新妻ジェーンに会ったジェークは、漠然とした不安を覚えるが、彼の予感はまもなく最悪の形で的中する。結婚披露のパーティで知り合ったジェーンと息子のビルが、道ならぬ恋に落ちてしまったのだ！　ジェークは若い二人の暴走をなんとか抑えようとするものの、努力も空むなしく、二人の関係はロニイにばれてしまう。激怒したロニイはジェークに絶交を言い渡すが、その直後、ジェークはロニイが自宅で何者かに射殺されたことを知る。現場に残された拳銃は、血気にはやったビルが持ち出したもので、状況証拠のすべてが息子の犯行を指し示しているのだった……。

　ビルの無実を信じるジェークは、息子の濡れ衣を晴らし、父子の絆を取り戻すために、たったひとりで真犯人を探し出す決意を固める。前作に引きつづいて、殺人課のトラント警部が登場し、その修

道僧めいたとらえどころのないキャラクターでダルース父子を翻弄するが、幾度も厚い壁に阻はばまれながら、そのつどジェークは勇気を奮い起こし、息子を救うための孤立無援の闘いを止やめようとはしない。やがてその闘いの中から、妻フェリシアの自殺の真相と、ロニイを取り巻く人々、そして、親友であったロニイ自身の驚くべき素顔が明らかになっていく━こうしたプロットは、先に紹介した『女郎ぐも』と重なるところも多いのだが、他方、本書でジェークが置かれた立場は、『女郎ぐも』に代表される「巻き込まれ型」サスペンスの行き方とは決定的な一線を画している。

　一口にいえば、「巻き込まれ型」サスペンスの主人公の行動のベクトルは、事件が起こる以前の秩序立った日常と安定した人間関係を回復することに向けられる。したがって、主人公に降りかかるトラブルの原因は、『女郎ぐも』のナニーがそうであるように、日常の「外部」から侵入してくる。だが、本書のジェーク・ダルースや『二人の妻をもつ男』のビル・ハーディングが直面させられるのは、かつての自分が属していた生活そのものが甚はなはだしい欺瞞の上に成り立っており、そこへ戻ることはもはや不可能だという厳しい自己認識にほかならない。なぜなら、悲劇の根は、彼らが所属する日常と秩序の「内部」に巣食っているのだから。彼らの自己回復に中途半端な妥協の入る余地がないのは、そのせいである。おのれの現在と過去をいっさい白紙に戻して、まったく新しい人間関係をゼロから再建すること。『わが子は殺人者』や『二人の妻をもつ男』が現在でも読者の胸を打つのは、そのような自己発見と再生のプロセスを、中流上層階級アッパーミドルクラスの成功者であった中年男性の肖像を通して、しっかりと描ききっているからだろう。

　こうした主人公たちの試練は、作者であるウィーラーが直面した創作環境の変化とも無縁でないかもしれない。作家として独り立ちした彼の傍かたわらには、長年のパートナーだったウェッブの姿はない。本書のプロットの主軸を構成するジェークとロニイの二人三脚は、次作の主人公ビル・ハーディングと彼の舅しゅうとである出版社社長Ｃ□Ｊの関係にそっくり引き継がれていくが、うがった見方をすると、こうした設定はかつて先輩格のウェッブに才能を見込まれ、合作のパートナーにスカウトされたウィーラー自身の境遇がかなり投影されているのではないだろうか。

　……ロニイ・シェルドンは、大学を出たばかりの私を即座に引き立てて、シェルドン・アンド・ダルース出版会社で平等の権利をも

つ共同経営者にしてくれた千万長者であるばかりでなく、私のただひとりの親友でもあった。……私がロニイ皇帝にたいして、式部長官の役割を演じていたのは、いかに彼が、そのような役割を果たす私を必要としているかを知っていたからである。（一二～一三頁）

　ウェッブ＆ウィーラーの合作がどのような形で行おこなわれていたか知るすべがない以上、どちらが皇帝で、どちらが式部長官の役割を演じていたのか、などと余計な穿せん鑿さくをしても仕方がないのだが、少なくともウェッブとのコンビを結成した当時、ウィーラーがロンドン大学を出て、アメリカに渡ってきたばかりの二十四歳の無名の文学青年だったことはまちがいない。そして、十六年に及ぶ二人三脚にピリオドを打ち、ひとりの作家として再スタート地点に立った四十代のウィーラーが、自みずからの過去をあらためて振り返ろうとするのはしごく当然のことだろう。本書の冒頭には、文学への情熱に取りつかれた息子の顔にかつての自分を発見して、父親のジェークが戸惑うシーンがあるが、このくだりには作者本人の懐旧的な感情がにじみ出ているような気がする。

　……なにか時間の混乱から二十年の歳月がとりのぞかれ、そこが私が初めて借りたマンハッタンの家具つきの部屋であり、葦あしのように青っぽく、懐疑にもくじけず、頑強に、大学新聞の編集と二シーズン蹴しゅう球きゅう選手をつとめたという実績だけを頼みとして、世界を征服しようと決意しているかのようであった。（一四頁）

＊

　ところで、ジェークとロニイの骨がらみの関係が、本書の縦糸を形作っているとすれば、緊密に構成された物語の横糸を織りなすのは、ベージル・レイトンという作家の異常なエゴイストぶりにほかならない。ロニイとレイトンという二人の人物造形が一対の鏡像のように浮かび上がってくる本書のラストは、まさにクェンティンの独擅場といってよいが、これに関してもうひとつ興味深いのは、レ

イトンとその家族が「英国直輸入」の人物群として設定されている点だろう。クェンティンの小説では、大西洋を越えてアメリカにやってきたイギリス人が、単なるお飾りのゲストにとどまらず、ストーリーを左右する重要な役割を演じることが珍しくない。これはウィーラーの単独作品に限らず、ウェッブとの合作にも共通する特徴で、最初に触れた『癲狂院殺人事件』などはその顕著な例だし、それ以外にもイギリス出身のお高くとまった女優や、ロンドンで大当たりを取った劇作家が出てこない作品を探す方がむずかしいほどである。クェンティンの作風が典型的なアメリカ風俗を扱っているだけに、かえってそういう癖が目を引く。

　たぶんこの特徴は、二人の作者がイギリス出身だったことに起因すると見ていいだろう。これはちょうど、生きっ粋すいのアメリカ人でありながら祖国以上にイギリスを愛し、イギリスでの生活が長かったジョン・ディクスン・カーと正反対のケースに当たるはずである。そうした観点からウェッブ＆ウィーラーとカーの作風を比べてみたら、面白いかもしれない（ただしクェンティン名義より、Ｑ□パトリック／ジョナサン・スタッグ名義の作品の方が、比較サンプルとしてはふさわしそうだが）。ハードボイルドの世界に目を転じれば、生まれこそアメリカ人だが、イギリスで青少年期を過ごし、すっかり英国人気質に染まって帰国したレイモンド・チャンドラーのような人もいる。フィリップ・マーロウの正体（？）がハリウッドの虚飾の中に紛れ込んだ英国人ジェントルマンだったように、クェンティンの作風も、典型的なアメリカ産探偵小説のスタイルの中へ、ひそかにイギリスの血を導入することによって産み出されたのではないだろうか。

　たとえば、クェンティンは華やかな演劇界や映画界の裏面を好んで題材に選んだが、ショービジネスの世界がほかのどこよりも、英米間の人的な「交通」が盛んな場所であることはいうまでもない。あるいは、ＭＷＡの特別賞を受賞した短編集『金庫と老婆』（六一）に収められた短編には、イギリスを舞台にしたものが何編かあって、江戸川乱歩編『世界短編傑作集５』にも選ばれた秀作「ある殺人者の肖像（親殺しの肖像）」や第二次大戦下の全寮制の私学を舞台にした「姿を消した少年」などは、生粋のアメリカ人作家には絶対に書けない世界だろう。こうした持ち前の英国テイストが、強者ぞろいのアメリカ探偵小説界の中で、ライバルたちと一線を画する有効な武器になることを、クェンティンはよく知っていたにちがいない。

五〇年代のクェンティンの作品が、アメリカ探偵小説には稀な「文学性」を備えていると評価されたのは、おそらくそのせいもあるだろう。初期の《パズル・シリーズ》でも、ライスやウールリッチを思わせる典型的なアメリカ探偵小説のスタイルを用いながら、イギリス出身らしい折り目正しさが随所で発揮され、アメリカ人作家がしばしば陥りがちな構成の破綻を免れている。名を知られているわりに《パズル・シリーズ》が日本であまり受けなかったのは、こうしたイギリス的な秩序立った構成感覚が、破天荒なアメリカ探偵小説の中では、かえって凡庸に映うつってしまったせいではないか。

『深夜の散歩』の中で、丸谷才一氏はクェンティンを評して、次のように書いている。

　彼が優れた職人であることは、彼の本がどれもこれも、きちんとした構成を持っている、仕上げのよい出来ばえのものであることを見ても判るだろう。彼は瀟洒なウェル・メイド・ノヴェルの作者なのである。クェンティンの本はすべて、見事な細工物のように典雅な秩序を示しているのだ。

　もちろん、彼の小説の舞台がほとんど常に中流上層の家庭であることも忘れてはならないだろう。生活は安定しているし、登場人物はかなり知的である。そういう条件があればこそ、あの秩序感は生れるのである。

（「ダブル・ベッドで読む本」）

　こうした典雅な作風が、伝統的なイギリスの風俗小説の書き方を踏襲したものであることに、だれしも異論はないだろう。パトリック・クェンティンという名の「イングリッシュマン・イン・ニューヨーク」が、五〇年代アメリカ探偵小説を代表する傑作を書いたというのは、二十世紀のミステリ史を振り返るうえでも、非常に興味深い出来事である。

スパイ小説を二乗したスパイ小説

──『ライブラリー・ファイル』（スタン・リー）

インターネット時代を先取りした、奇想天外、型破りのスパイ謀略小説である。

舞台はアメリカ合衆国の首府ワシントン。大統領の側近ハリー・ダンは、国家的な極秘プロジェクトＯＦＦを遂行するべく、さまざまな専門技能に秀ひいでた少数精鋭のアナリスト十二名を招集し、究極の諜報機関〈図書館ライブラリー〉を創設する。その裏でＯＦＦ計画に関する機密漏洩を恐れたダン館長は、館員の一人チャーリー・イーバハートに命じて同僚を監視させていたが、イーバハートは「真実中毒症」に精神を蝕むしばまれて自殺。その後釜として、廃棄物の収集分析を専門とする人類学者ウォルター・クーリッジ（通称ガービッジマン）に白羽の矢が立てられる。

ダンの指示でひそかに館員の私生活を監視し始めたクーリッジは、国家存亡のカギを握る〝ベスト＆ブライテスト〟たちの堕落と性的倒錯に辟へき易えきしながら、ひょんなきっかけで図書館のメンバーの中に裏切り者が潜んでいることを嗅ぎつける。「ドクター」と称する内通者は、図書館の廃止をたくらむガーヴィ上院議員とエマスン派なる勢力に、政府の最高機密であるＯＦＦ計画の全貌をリークしようとしているらしい。

〝ダンの難問〟──メンバー全員がすべての情報を共有する図書館では、誰かが裏切りに気づいても、裏切り者がしっぽを出すまで、気づいたものは秘密を守らなければならない（そうしないと、裏切り者も自分が追われていることを知ってしまうから）──と称されるパラドックスに陥ったクーリッジは、独力で「ドクター」の正体を暴こうと決意する。だが、彼の行く手には思いもよらない真実と幾多の試練が待ち受けていた……。

ざっとさわりの部分を紹介してみたが、これだけでは本書の奇妙奇天烈な持ち味は伝わらないだろう。早い話が、かなりヘンな小説なのだ。〝ユニーク〟とか〝異色の〟といった形容ではおさまらない掟破りの着想を、本気なのか冗談なのか判然としないオフビートな文体で綴っためっぽう風変わりな作品である。具体的にはどこがどう掟破りかというと、まず第一に図書館という組織の設定がとほうもない。

表向きは、合衆国の各諜報機関が集めた膨大な情報をプールする

機関で、予算も人員も限られている。しかしその実体は、全世界のありとあらゆる情報を入手しなければならない、というパラノイア的な理念をほぼ実現したスーパー情報センターにほかならない。こと情報収集能力に関する限り、実在と架空を問わず、これまでに書かれた無数のスパイ小説の中でも空前絶後、史上最強の権能を与えられた諜報機関であると断言してもいいだろう。

なにしろ、ＣＩＡ、国防情報局ＤＩＡ、国家安全保障局ＮＳＡ、その他もろもろの政府機関や民間のシンクタンクが手に入れた情報のすべてを知っているぐらいは序の口で、独自のルートで至るところにマイクロカメラと盗聴器を仕掛け、はてはターゲットの自宅から出るゴミを回収し分析するというストーカーまがいの手口まで用いて、国内外の要注意人物の一挙手一投足を二十四時間体制でモニターしているというのだから。そうやって集められた情報は、「コンピュータ・インポータンス」と名付けられた自動検索プログラムによってサンプリングされ、〈参考図書室リファレンス・ルーム〉のスクリーンに次々と映し出されていく。館員たちは刻々と移り変わる世界のあらゆる秘密を目まの当たりにできるわけで、これはもう、ほとんど全知全能の神様の仕事を肩代わりするようなものだ。

こういう設定が設定なので、物語は必然的にスパイ小説のパロディ、もしくはメタ・エスピオナージュとでもいうべき、不条理な迷宮小説の雰囲気を帯びてくる。学究的なアマチュアにすぎないクーリッジが不慣れな現場工作に身を投じる羽目になり、絶体絶命のピンチに次から次へと見舞われながら、命からがら生き延びるという話の運びは、作品の底を流れるアメリカの政治体制に対する根深い懐疑も含めて、米スパイ小説の大御所ロバート・リテルの『チャーリー・ヘラーの復讐』を彷ほう彿ふつとさせるが、それだけではない。本書からはリテルのチェスゲーム的な構成とオフビートなユーモアをデジタル感覚でリミックスし、もっと劇画チックに誇張したような趣おもむきが感じ取れる。

ドクターの意外な正体を徐々にあぶり出していく手の込んだプロット、随時挿入される「廃棄物分析レポート」のまことしやかな書きっぷり、後半で登場するレオニードという出色のキャラクター──ひとつひとつ挙げていくとキリがない。作中に出てくる諜報活動のエピソードはどれもこれも機知に富んだ、一筋縄では行かないものばかり。そもそも主人公がゴミ分析の専門家という設定からして、かなり人を食っている。物語の中盤で彼に与えられる東ドイツ

への出張任務は、はっきり言ってまともではないし、それに続く国境線での大がかりな活劇シーンも、荒唐無稽を絵に描いたようなものだ。

　ところが、その出張先で東側のエージェントと接触し、腹の探り合いをするあたりからストーリーはいっそうグロテスクな狂躁の度合いを深め、クーリッジの置かれた立場もどんどんあやふやになっていく。彼は自分が盤面の駒の動きを読んでいるプレイヤーなのか、それとも顔の見えない指し手に操られて右往左往するゲームの駒にすぎないのか、判別することができない。あたかもルイス・キャロルの『鏡の国のアリス』の世界に迷い込んでしまったように。

　コピーライターの経験を生かした言葉に対する圧倒的なセンスのよさと、趣向を凝らした語り口も、そうしたオフビートな印象に拍車をかけている。細かい章割りとスピーディで意表を突く場面転換は、スクリーンに映し出されたサンプリング映像の描写とシンクロして、奇妙な酩めい酊てい感を生じさせるが、視覚的な文体がもたらす効果はそれだけではない。この作品のいちばん常軌を逸したところは、あらゆる場所に設置されたマイクロカメラと盗聴器を通じて、図書館のコンピュータ画面がしばしば小説の〝神の視点〟とそっくりなふるまいをするという点である。作中でカギとなるような出来事が、実はコンピュータ端末のモニターの中で起こっていたと明かされる場面がたびたび挿入されて、読者はそのつど眩暈めまいを覚えるはずだ。象徴的なのは、クーリッジがモニターに映った自分自身の表情を見て茫然自失するくだり。このシーンは合わせ鏡の中で入れ子になった像が無限に反復されるさまを連想させて、作中の表現をもじるなら、まさに本書が「スパイ小説を二乗したスパイ小説」にほかならないことを告げている。

　老婆心ながら、ここでちょっと一言。本書が発表されたのは、東西冷戦が終わりに近づいた一九八五年のことである。この年、ゴルバチョフがソ連共産党の書記長に就任、ペレストロイカ政策を打ち出したが、西側諸国の対応はまだ半信半疑だった。一方、レーガン政権下のアメリカでは対ソ強硬論が声高に叫ばれ、軍産複合体の主導で「スター・ウォーズ計画」（戦略防衛構想ＳＤＩ）と呼ばれるミサイル防衛システムに莫大な予算が投じられようとしていた。本書はそういう時代状況をもろに反映しており、リベラルな反戦論者スタン・リー（『スパイダーマン』の原作者とは別人）が、アメリ

カの右傾化に警鐘を鳴らすためにこの小説を執筆したことは想像にかたくない。

　ところが、読者もよくご存じのように、それから数年の間に国際情勢は劇的な変貌を遂げる。この本が翻訳された八九年には、東西冷戦の象徴だったベルリンの壁が崩壊、九一年にはソ連もあっけなく解体し、米ソ対立と第三次世界大戦の脅威という作品の前提そのものが雲散霧消してしまったことになる。むろんこれは本書に限った話ではなく、国際謀略・スパイ小説のジャンル全体が壊滅的なダメージを被こうむったわけだが、特にこの小説の場合、原書の刊行時期と翻訳のタイミングが最悪で、わが国ではしかるべき評価を受けそこねたという不幸な過去を背負っている。

　しかし、だからといってこの本がとっくに賞味期限切れで、ゴミ箱へ直行かというと、それは大間違いだ。たしかに米ソ対立を背景にした駆け引きに、ちょっと鼻はな白じろんでしまうところもないではないが、この小説の本当の面白さはそんなところにはないからである。具体的にいうと、ＯＦＦ計画に関わる当時の最新情報は内容が古びてしまって興きょうをそがれるが、図書館という究極の諜報機関をめぐる五里霧中のストーリーは、いま読んでも抜群に面白いし、壮大なスケールのホラ話としてよくできている。

　それどころか、ポスト冷戦期の情報戦を先取りしたサイバー・エスピオナージュ感覚は、発表当時は誇大妄想的な絵空事か、トンデモ本の一種のように受け取られていたとしても、インターネットが爆発的に普及しコンピュータ端末が家電となりつつある現在の目で読むと、めちゃくちゃリアルに感じられるはずである。国防総省ペンタゴンの高等研究計画局ＡＲＰＡが対核防衛戦略の要かなめとして開発した全米軍事通信ネットワーク「ＡＲＰＡネット」が、インターネットの前身であることはよく知られているが、電子工学エンジニアの経歴も持つスタン・リーは、七〇年代から八〇年代前半にかけてのコンピュータ基礎技術の長足の進歩を熟知していたにちがいない。

　すでに記したように、本書は十五年前の作品なのだが［この解説は二〇〇〇年四月の再版時に付されたもの］、コンピュータ・ネットワークと最先端テクノロジーを駆使したデジタル監視システムのヴィヴィッドな描写は、九八年に公開されて話題になったハイテク・サスペンス映画『エネミー・オブ・アメリカ』（トニー・ス

コット監督）と比べてもまったく遜色がないと思う。一説によると、この映画で披露されたスパイ・テクノロジーの大半は、技術的には二十年前から可能なものだったらしいが、仮にそうであっても十五年のタイムラグを考慮すれば、こうした面での本書の予見性は驚くべきものだし、言い換えればやっと作品に時代が追いついたことになる。

　せっかく引き合いに出したので、もう少し『エネミー・オブ・アメリカ』について触れておくと、この映画に登場したことで広く存在を知られ、全米の観客を震撼させた国防総省の情報収集機関が、一九五二年に設立された国家安全保障局ＮＳＡである。ＮＳＡの主たる情報源は、アメリカを盟主とするアングロサクソン諸国（ＵＫＵＳＡ協定国）が世界中に張りめぐらせた通信傍受システム「エシュロン」で、スパイ衛星を管理する国家偵察局ＮＲＯの協力も得ながら、無線・電話・テレックス・インターネット通信・海底ケーブル・軍艦のスクリュー音・ミサイルの発射音に至るまで、地球上のありとあらゆる通信・電磁信号を傍受し、解読することを目的としているという。「エシュロン」とＮＳＡの活動の全貌は未いまだに最高機密のヴェールに包まれており、『エネミー・オブ・アメリカ』のスタッフも取材を拒否されて、ジェイムズ・バムフォードの著書『パズル・パレス』（八二）の記述を参考にシナリオを書いたそうである。ＮＳＡの存在は、本書でもちゃっかり図書館のダシに使われているが（上巻六六頁）、おそらくスタン・リーもバムフォードの内幕本にインスパイアされたにちがいない。ＮＳＡの活動をモデルにしながら、さらに想像をふくらませてそれを上回る図書館という究極の諜報機関を構想したのではないだろうか。

『エネミー・オブ・アメリカ』は、国家的規模の情報管理システムによって、個人のプライバシーがたやすく侵害されるさまを描いた作品だが、同様の問題意識は、監視する側の視点から綴られた本書にも、隠しテーマとして組み込まれているように思う。テクノロジーの進化にともない、国家による監視システムのありようも大きく変化しつつある。たとえば盗聴というと、九九年に成立した通信傍受法の条文もそうなのだが、未だにエンジニアがつきっきりでヘッドフォンを耳に押し当てて、みたいなイメージがつきまとっている。しかし、そうしたイメージはアナログ時代の遺物にすぎない。デジタル通信が主流になった現在では、むしろ膨大なデータの中からいかに目的の情報をピックアップするかが問題なのだ。重要なのはリアルタイムの監視・盗聴ではなく、コンピュータに蓄積された過去のデータにアクセスして、それを効率よく検索し、ＴＰＯ

に応じて再現・再構成することができるという考え方である。本書ではここのところがきっちりと押さえられていて、国家による情報管理を主題とした小説として、現在もアクチュアリティを失っていない。そういう側面においても、本書はアップ・トゥ・デートに高い評価を与えられるべきだと思うが、読者の感想はいかがなものであろうか。

残念ながら、ここで枚数が尽きた。最後はずいぶん硬い話になってしまったが、『ライブラリー・ファイル』という作品の型破りな面白さの一端でも、読者に伝わってくれればと思う。作者のスタン・リーはデビュー作である本書に続いて、第二作『ゴッド・プロジェクト』（九〇）を発表したが、その後本国でも新作は出ていないようだ。ちなみに『ゴッド・プロジェクト』の方は、タイトルが如にょ実じつに示しているように、本書の奇想をさらに上回るスケールのでかいホラ話なので、この本が気に入った読者はぜひ探して読んでほしい。

「ポラールの法王」～もうひとりのルブラン～

――『殺人四重奏』（ミッシェル・ルブラン）

１　作者について

　一九九六年六月二十日、「ポラールの法王」と呼ばれる男がパリで急逝した。享きょう年ねん六十六歳。死の直前まで、フランス屈指のミステリ雑誌「ポラール」の編集を指揮していたという。生前の業績を称たたえるために故人の名を冠した賞が創設され、ブリジット・オベール『森の死神』が栄えある第一回の受賞作に選ばれたのは、その翌年のことである。

　日本では過去の作家というイメージが強かったせいか、彼の訃報はほとんど話題にならなかった（それ以前にも、映画『薔薇の名前』（八六年、Ｊ　Ｊ□アノー監督）の共同脚本に参加していたらしいのだが）。そもそもフランスのミステリ・シーンに関する情報が乏しいうえに、未訳作品の紹介がとだえ、邦訳のある旧作もあらかた絶版になってしまったのだから、彼の名が忘れられていくのは仕方のないことかもしれない。

　晩年は本国でも「ネオ・ポラールの法王」（Ｊ　Ｐ□マンシェット）の名声の陰にかすんでしまったようだが、「ポラールの法王」という呼び名はけっしてダテではなかったはずである。彼は戦後もっとも成功したミステリ作家のひとりであると同時に、評論家としても大きな足跡を残し、フランス・ミステリの発展と向上に尽くした大御所的存在だったのだから。

　彼の名は――ミッシェル・ルブラン。

ルブランの消息を聞いて、「ああ、懐かしい」と思う人は、かなりのマニアかオールドファンの部類に入るのではないだろうか。いちばん近いところでは、一九九四年に社会思想社の現代教養文庫から『パリは眠らない』（六六）が翻訳されたが、かつてルブランが初紹介された時ほどのインパクトはなかったし、それをきっかけに再評価の声が高まったという噂も聞かない。おそらく、初めて本書を手にした若い読者には、まったくなじみのない作家だろうから、まず簡単な経歴を記しておく（以下の記述は、おもに創元推理文庫旧版の厚木淳氏、『未亡人』ほかの鈴木豊氏の解説、およびミッシェル・ルブラン、Jean-Paul Schweighaeuser共著の Le guide du《Polar》を参考にした）。

　ミッシェル・ルブラン（本名ミッシェル・カド）は、一九三〇年にパリで生まれた。大学入学資格バカロレアを得たのち、漫画家、ミュージックホールの歌手、セールスマン、バーテンなどの職を転々とし、五三年頃から小説を書き始める。速筆で知られ、デビュー直後から複数のペンネームを用いて作品を発表していたが、Caveau de famille（54）が注目されたのをきっかけに、プレス・ド・ラ・シテ社の《謎アン・ミステール》文庫から、ルブラン名義の第一作 Alias un tel（ＣＩＡの秘密捜査員リチャード・サヴィルが活躍するスパイ小説）を刊行。それに続くルブラン名義の第二作『殺人四重奏』（本書）で一九五六年度のフランス推理小説大賞を受賞し、一躍フランス・ミステリ文壇の寵児となった。

（註）M□ルブランと日本語で書くと、アルセーヌ・リュパンの生みの親モーリス・ルブランとまぎらわしいが、フランス語の表記では、Leblanc（モーリス）とLebrun（ミッシェル）で、まったくスペルがちがう。ところが、ミッシェル氏は自国でいちばん好きな推理作家として、モーリス・ルブランの名を挙げているから面白い。

「子供のころからモーリス・ルブランとその主人公アルセーヌ・リュパンの影響をうけた。リュパンは小説の主人公のあらゆる資格を集めている。つまり、盗賊であると同時に捜査員にもなっている」（「作者との誌上インターヴュ」/『ミッドウエイ水爆実験』の巻末に収録）

　また彼はルブラン名義のほかに、ミッシェル・ルノワール、ミッシェル・ルクレル、オリヴァー・キング、ローレンス・ネルソン、ピエール・アンデューズ、ルー・ブランなどのペンネームも用い

た。前の三つは、プレス・ド・ラ・シテ社で書き始める以前のもので、この時期の旧作は《謎》文庫から出し直された時、ルブラン名義に改められている。

受賞後のルブランは、《謎》文庫をホームグラウンドに、三ヵ月に一冊という驚異的なスピードで矢継ぎ早に長編を発表、その作品は次々と映画やＴＶ、ラジオドラマに脚色された。彼自身も映画やＴＶのシナリオを手がけ、三十になるやならずで、フランス・ミステリ界きっての売れっ子にのし上がっていく。

参考までに、この時期のフランス推理小説大賞の受賞者を見ていくと、フレデリック・ダール『甦える旋律』（五六、受賞は翌年度）、フレッド・カサック『日曜日は埋葬しない』（五八）、ユベール・モンテイエ『かまきり』（六〇）、セバスチアン・ジャプリゾ『シンデレラの罠』（六二）など、錚そう々そうたるメンバーが顔をそろえている。ボアロー＆ナルスジャックの成功をきっかけに、フランスの新しいサスペンス小説が黄金時代を迎えていた頃で、当時のルブランはその立て役者のひとりだったことになる。

といっても、ルブランの作風はサスペンス一辺倒ではない。前記のリチャード・サヴィルが活躍するスパイ小説のシリーズ（『ミッドウエイ水爆実験』ほか）を始めとして、映画記者マックス・ベルサックを主人公にした軽ハードボイルド（日本には未紹介）、劇作家アラン・ヴィネルが探偵役を務める軽本格（『まちがえた番号』ほか）、さらに犯罪小説、ユーモア小説にも手を伸ばすなど守備範囲の広さを誇っていた。

多作なうえにジャンルにこだわらない幅広い作風の持ち主だが、いずれの作品にも共通する特徴として、①展開のテンポが速いこと、②最終局面でどんでん返しがいくつも用意されていること、③複雑なプロットを破は綻たんなくまとめる構成力に秀でていること、などが挙げられる。これらの特徴はブリジット・オベールにも当てはまるような気がするが、ルブランの場合、天性の器用さに加えて、青年時代に積んだ豊富な経験が小説のディテールを支えていることも、作家としての強みのひとつといっていいだろう。さまざまな人種が集つどうカフェやレストランの描写ひとつ取っても、実に達者なものだし、映画界を舞台にした本書や、画商が主人公の『贋作』など、内幕物の作品には定評がある。

ルブランの作品が映像化に向いているのは、まさにこうした長所を備えているからだ。ちなみに本国フランスのみならず、八〇年代の日本でもルブランの原作がＴＶドラマ化されたことがある。『土曜ワイド劇場』の『誘惑されて地獄行き・鮮やかなダブルトリック』（八一、テレビ朝日）と、『木曜９時の女』の『不倫の女シリーズ・かりそめの未亡人』（八三、テレビ朝日）がそれで、前者は『罪への誘い』、後者は『未亡人』を脚色したもの。ただし筆者は未見なので、出来のよしあしはわからない。

ルブランの活躍のピークは一九六二、三年頃で、一時、病気その他の理由から執筆を中断、働きざかりの年齢でノルマンディの田舎に隠いん棲せいして、再起を危ぶまれた時期もあるらしい（一説には映画、ＴＶの将来性に悲観したせいともいわれる）。その後、七〇年代に入ってから執筆を再開し、『オートルート大爆破』（七七）、Le Géant（79）などの意欲作を発表、健在ぶりを示した。前者は、バカンスで混み合うオートルート（フランスの高速道路）を舞台に、そこに集う人間群像をカットバックの手法で描きながら、クライマックスの大惨事に向けて疾走するパニック小説で、高速道路をひとつの社会になぞらえて、一種の全体小説を目指した作品といえるだろう。後者は未訳だが、郊外の大型スーパーが地域にもたらす影響というテーマを、同心円的な構成で描いた作品。この二作は、実験的な手法と社会的な視野を兼ね備えたルブラン後期の代表作として、本国では高い評価を受けている。

三十年間に八十作以上の小説を発表したルブランだが、実作者として活躍したのは、おもに五〇～七〇年代にかけてで、その後はむしろ、評論家、オルガナイザーとしての活動が目立っていたようである。一九八七年には、彼の全著作に対してポール・フェヴァル賞が贈られており、これはそうした活動も含めて、功労者的な評価を受けたからだろう。「ＥＱ」（九九年五月号）の「フランス・ミステリー傑作選」に寄せられた長島良三氏によるプロフィールには、次のような記述がある。

ミッシェル・ルブランには作家としての才能のほかに、リーダーとしての才能がある。こちらの才能のほうが、フランス・ミステリーの発展に大きく貢献したにちがいない。彼は一九六四年に《潜在推理小説工房》（Ouvroir de littérature policière potentielle：通

称OULIPOPOウリポポ／引用者註）を設立して、新しい作家たちにミステリーを研究させたり、実験的な作品を書かせたりした。みずからは《ミステリー年鑑》（L'année du Polar）も出版した。この《ミステリー年鑑》というのは、その年に出た内外のすべてのミステリーを網羅し、それらの作品の一つひとつに粗筋をつけ、短いコメントをつけ、最後に点数をつけるというもの。また、アンソロジストとしていくつもの短編集を編んでいる。

　それだけではない、彼は《Polarポラール》というミステリー雑誌もつくった（フランスでは、ミステリーのことをroman policierあるいは polar というが、最近若い人たちはほとんどがpolarという言い方をする）。このときまでフランス語版《ＥＱＭＭ》しかなかったし、この雑誌には翻訳ものしか載せていなかったため、フランス人作家だけの短編を集めた《Polar》が、新人作家たちに与えた影響は大きい。

『海外ミステリー事典』の権田萬治氏の紹介によれば、この「ポラール」という雑誌は、ルブランの盟友フランソワ・ゲリフの編集で、一九七九年四月の創刊から、二度の休刊を経へながらも、出版社を変えて発行を継続しているという。その誌面は、「アイリッシュ、Ｊ□トンプスン、レオ・マレ、Ｊ□Ｍ□ケインなどの欧米の推理作家の資料に重点を置き、インタビュー、未発表原稿、映画化された作品一覧、著作書誌などのほか、突っ込んだ評論などを掲載した。また、映画、本、テレビ、マンガなどについての時評コラムも連載し、優れた研究誌として評価された」。「ポラール」誌の編集方針は、ルブランの守備範囲の広さと該博な知識を如実に反映しているようだ。

　ルブラン自身の編集になる『ミステリー年鑑』は、一九八〇年から八四年にかけて、出版社を変えながら毎年刊行されていた L'Almanach du Crime がその前身で（時期的に重なっているので、「ポラール」創刊と連動した企画だったのではないか）、版元をラムゼイ社に定め、L'Année du Polar というスタイルになったのは、八五年からである。ルブランは七九年に設立されたフランスの推理小説擁護普及団体《８１３》（正式名称は、813 les Amis de la Littérature Policière）の共同発起人にも名を列つらねており、この頃からそうした活動にウェイトを置くようになったことがうかがえる。

（註）ルブランはまた翻訳家としても活躍し、エルモア・レナード、ウディ・アレン、グルーチョ・マルクス、ジョン・アーヴィング、ジャック・フィニイ、ジェイムズ・M□ケイン、デビッド・グーディス（『深夜特捜隊』の作者で、フランソワ・トリュフォー監督『ピアニストを撃て』の原作者）らの作品を仏訳した。

　このラインナップを見ると、ルブランの翻訳が映画と関わりの深いアメリカ作家に集中していることがわかる。こうしたこだわりの姿勢は、彼が書いた小説の作風とも無縁ではなさそうだが、それについては節を改めて述べることにしよう。

2『殺人四重奏』について

　すでに触れたように、本書は一九五六年度のフランス推理小説大賞を受賞したミッシェル・ルブランの出世作であり、代表作といっていいだろう。ニコラス・ブレイク『野獣死すべし』とは正反対の手法で、犯人探しの謎解き興味と倒叙サスペンスの魅力をミックスするのに成功しており、うがった表現をするなら、フランシス・アイルズが『殺意』で開拓した領域に、アントニイ・バークリー名義の『毒入りチョコレート事件』で試みた多重解決方式を再導入したような構成の作品である。

　本書では先に挙げたルブランの長所が遺憾なく発揮されていて、特に中盤から終盤にかけてどんでん返しを連発し、ひねりの利いた結末を持ってきながら、クラシックの四楽章ソナタを思わせるプロットの構築美がいささかも揺るがない。作者自身、お気に入りの作品だったようで、のちに訳者から「あなたの作品でいちばん好きな作品は？」と問われた際にも、ルブランは本書の名を挙げ、「以後わたしは、それ以上の成功作品を書いたが、『殺人四重奏』にはなつかしい愛情を抱いている」と回答している（前出「作者との誌上インターヴュ」より）。

　本書が翻訳されたのは、今から四十年前、一九六一年のことである。日本の読者にとってルブランの小説はこれが初紹介だったが、戦後フランス・ミステリの新しい潮流を感じさせる作品として、た

いへんな好評で迎えられたようだ。たとえば、当時『宝石』で海外ミステリ時評「みすてりい・がいど」（『地獄の読書録』所収）を連載していた小林信彦氏は、『殺人四重奏』に五つ星満点中、四つ星の高得点を与えて次のように評している。

　最近、ミステリイ好きで有名な人にあうと必ず話が出るのが、この小説である。

　この作者は、リノ・ヴァンチュラ主演のスリラー映画のシナリオを書くために来日中の筈だが、誰か会った人があるだろうか。探偵雑誌がインタビュウをしないのは、タイマンのそしりを免れまいが、つまり、それほど日本では知られていない、ということかも知れぬ。

　一口にいえば、これはミステリイ版「イヴの総て」である。

　かつて、自分をひろってくれたスターを蹴落して、トップスターの座についたシルヴィーが殺される。シルヴィーの前夫と、シルヴィーに蹴落された女優の二人が「私が犯人です」と自首してくるが、よく調べると、殺人方法がまるで違っている。

　事件の記述者が変るごとに、事件は二転、三転し、最後にはちゃんとサゲがある。

　三カ月に長篇を一冊ずつ書く人だそうだが、同じ多作でも、どこが面白いのかサッパリ分らぬシムノンと違って、これは頂ける。

　ストーリー・テリングが軽快であると同時に、スタイルがすごく気がきいている。例えば、シナリオ・ライターの回想がシナリオ用語で書いてあったり、主人公が「この台詞はプレヴェール調だ」と呟いたり、「彼女は『霧の波止場』のミシェル・モルガンみたいなベレーをかぶっていた」という形容がある。また、エドヴィージュ・フィエールをひどいコトバでコキおろしておいて、これは作中人物がそう言ったので、作者の意見ではない、という「註」がついていたりする。カーター・ブラウンとならぶ才人といえようが、プロットがブラウンよりしっかりしているのが強みである。この本は訳もいいので、こういう訳でルブランのものをもう少し読んでみたいと思う。

ルブランなんて、第一、名前がいいじゃないですか。

（『宝石』六一年七月号）

文中、『イヴの総て』とあるのは、ジョゼフ・L□マンキーウィッツ監督の古典的名画"All about Eve"（一九五〇）のこと。いうまでもなく、『サンセット大通り』（五〇）と並ぶハリウッドのバックステージ物の最高傑作で、女優志願の少女イヴ（アン・バクスター）が利用できるものすべてを貪欲に利用し、ベテラン女優マーゴ（ベティ・デイヴィス）を踏みつけにして、スターの座を得るまでを回想形式で描いた作品である。

冒頭、権威ある演劇賞の授賞式で栄冠を勝ち取ったイヴを見つめるマーゴと、周囲の関係者たち。彼らの胸中は穏やかではなかった。「観客にはイヴの表おもての顔しか見えていない。でも、私たちはイヴのすべてを知っている」。そこから物語はイヴとマーゴの出会いのシーンへと遡さかのぼっていく……。こう書けば、『殺人四重奏』のプロットが『イヴの総て』を下敷きにしていることは明らかだろう。本書でも、スター女優シルヴィーの死を振り出しに、周囲の関係者が彼女との関わりを回想するエピソードをオムニバス風に綴りながら、シルヴィーという悪女の肖像と宿命的な末路を徐々に浮かび上がらせていくという手法が用いられているのだから。

（註）旧版の厚木淳氏の解説によれば、本書の原題 Pleins Feux sur Sylvie は、「蜂の巣になったシルヴィー」という意味だそうだが、フランス語のfeu（英語のfireに当たる。feuxは複数形）には、「射撃、発砲」のほかに「灯火、照明」という意味もある。この題名には「（女優として）脚光を浴びるシルヴィー」、あるいは「シルヴィーの人物像に多面的な光を当てる」というニュアンスもあるのではないか。

それだけではない。回想形式といえば、ビリー・ワイルダー監督の『サンセット大通り』でも、同様の手法（プールに浮かんだ男の死体のアップから、物語が過去へとフラッシュバックする）が用い

られているわけだが、ルブランは『イヴの総て』のみならず、ワイルダー作品の方もかなり参考にしたようなふしがある。

　回想形式に犯人探しの興味を盛り込んだ点がそうだし、後半で語り手を務めるミッシェル・バロオという青年は、『サンセット大通り』の豪邸に隠棲する往年の大女優（グロリア・スワンソン）に取り入ろうとする若いシナリオ・ライター（ウィリアム・ホールデン）の役柄を、巧みに換骨奪胎したキャラクターにほかならないからだ。そういう意味で、本書は「はじめにハリウッドありき」といっても、けっして過言でないような出自の作品なのである。

　小林信彦氏が「宝石」の時評の中で、シムノンとカーター・ブラウンを引き合いに出しながら、フランス・ミステリの大御所のシムノンをくさして、アメリカン・ペーパーバック・ライターの典型のような軽ハードボイルド作家ブラウン（実際には、イギリス生まれのオーストラリア作家なのだが）に比較している点は、ルブランの作風を考えるうえでも、ずいぶん示唆的なことのように思われる。こうした比較から明らかなのは、ミッシェル・ルブランがフランスのお家芸的な心理小説の伝統より、ハリウッド映画やジャズ、ハードボイルド等に象徴される戦後アメリカ文化の強い影響を受けた世代の作家だということである。

（註）一九三〇年生まれのルブランは、ジャン＝リュック・ゴダールやクロード・シャブロル（ともに三〇年生まれ）、フランソワ・トリュフォーやルイ・マル（ともに三二年生まれ）といったヌーヴェル・ヴァーグの映像作家たちと同世代で、脚光を浴びた時期も、五〇年代後半からと重なっている。

　ルブラン自身、映画界と関わりが深いことを思えば、ひょんなことからヌーヴェル・ヴァーグの一員として世に出ていてもおかしくなかったのではないか。フレッド・カサック（二八年生まれ）やセバスチアン・ジャプリゾ（三一年生まれ）にもそういうところがあるし、脱線ついでに言えば、小林信彦（三二年生まれ）も彼らと同じ世代に属している。だから、波長が合うのは当然かもしれない。

フランスの暗黒小説ロマン・ノワールがハードボイルドの洗礼を受けることによって誕生したことは周知の事実だが、一九五〇年代以降に台頭した心理サスペンス派の作家たちにも、アメリカ文化の影響が色濃く認められる。先行者のボアロー＆ナルスジャックにしても、ウィリアム・アイリッシュやパトリック・クェンティン、パトリシア・ハイスミス、あるいはヒッチコックの映画によって、サスペンスの可能性に目を開かれたと言っているのだから（『推理小説論―恐怖と理性の弁証法』）。つまり、フランスの戦後サスペンスというジャンルは、基本的にフランスの伝統的な心理小説と同時代のアメリカ・ミステリの混血児にほかならないのだが、当時のサスペンス派の作家たちの中で、もっともアメリカ的なものに強く憧れ、その影響をストレートに作品に反映させたのが、ミッシェル・ルブランだったといえるのではないか。

ルブランがアメリカへの憧しょう憬けいを作品の持ち味にしていたのは、ルブラン名義の第一作がＣＩＡの秘密捜査員を主人公にしていることや、アメリカ人風の別名義を用いていること、それにアメリカの小説を数多く翻訳していることなどからもうかがえるだろう。実際、ルブランの小説にはアメリカのミステリをかなり研究したらしい痕跡があって、一例を挙げると、劇作家アラン・ヴィネルとその妻フロランスが活躍する連作は、パトリック・クェンティンの《パズル・シリーズ》（演劇プロデューサーのピーター・ダルースと、女優の妻アイリスが登場する）のフランス移植版的な雰囲気が濃厚なのだ。これはたぶん、たまたま似てしまったのではなく、最初から狙って書いているケースだと思う（クェンティンの小説は、当時のフランスではかなり人気が高かったようである）。

いつのまにか、話が『殺人四重奏』からだいぶそれてしまったが、もうひとつ本書の構成で面白いのは、シルヴィー殺害事件の捜査が、死体発見当日の朝八時からその日の午後八時まで、わずか十二時間の出来事として描かれていることだろう。事件を担当するトゥッサン警部は、前夜からの睡眠不足を訴えながら、一刻も早く捜査を終わらせて、家に帰りたがっているのだから、メグレ警視の粘り腰とはえらいちがいだ。テンポの速い現在進行形の捜査シーンが、容疑者たちの過去形の告白と時間的な対比をなすことによって、オムニバス風の回想形式がよりいっそうの効果を上げていることはいうまでもない。

トゥッサン警部は、ルブランの小説の常連キャラクターで、本書以外にも、『罪への誘い』『モンタージュ写真』『まちがえた番号』などの作品に登場し、『未亡人』にも名前だけ出てくる。本書では、狂言回し的な役割を振られて少し損をしているが、『罪への誘い』『まちがえた番号』の二編では、有能な捜査官ぶりを発揮して、ちゃんと真犯人を追いつめている。とびきり強烈なキャラクターというわけではないが、ルブラン作品の中では、わりと印象に残る好人物だということを付け加えておく。

謎解きの鬼

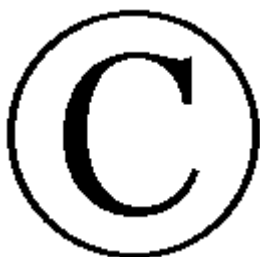
──『騙し絵の檻』（ジル・マゴーン）

ジル・マゴーンの長編が訳されるのは、『幸運の逆転』（エリザベス・チャップリン名義）、ロイド首席警部＆ヒル部長刑事シリーズの『パーフェクト・マッチ』『牧師館の死』に続いて、この『騙し絵の檻』で四冊目を数える。紹介の順序は行ったり来たりしているが、本書は一九八七年に発表されたマゴーンの第四長編に当たるので、うまい具合に数がそろったことになる。

　というのも、この作品は堂々たる本格派の四番打者、満を持しての主砲の登場と呼ぶにふさわしい風格をそなえた傑作にほかならないからだ。本書の圧倒的な読後感、九回裏ツーアウトから豪快な逆転サヨナラ満塁ホームランをかっとばすような、ラスト十ページの目も眩くらむはなれわざを前にすると、『パーフェクト・マッチ』のスマートな切れ味も、小粒に見えてかすんでしまう。月並みなたとえばかりで申し訳ないが、それぐらい興奮させられる作品なのですよ。

　シリーズ外の単発作品なので、マゴーン未体験の読者にもめんどくさい説明抜きで薦すすめられるし、すでに彼女の実力と才能の片鱗にふれて注目している読者にも、本書は決定的なインパクトを与えるだろう。十三年前の作品だが［この解説は二〇〇〇年十二月の邦訳時に付されたもの］、現役バリバリの書き手による正統派パズラーという意味では、『ホッグ連続殺人』（W□L□デアンドリア）以来のマスターピースといってもいい。この『騙し絵の檻』をきっかけに、日本でもジル・マゴーンの人気がいっきに爆発することは確実である。

　ことに英米黄金時代のパズラーの魅力に取りつかれ、「現代本格」と呼ばれる諸作品に対して、今いち物足りない思いを抱きつづけているコンサヴァティヴな読者から、拍手喝采をもって迎えられるのではないだろうか。本書のプロットのとび抜けた巧妙さと練り込みのすごさは、クリスティ、ブランドの二大女流の傑作に比肩するといっても過言ではないからだ。マゴーンの才能に惚れ込んだ森英俊氏などは、本書を評して「戦後の本格ミステリのベストスリーに入るほどの傑作である」（『世界ミステリ作家事典［本格派篇］』）と絶賛している。さすがに私はそこまで断言する勇気はないけれど、少なくとも過去四半世紀（クリスティ亡き後、といってもいい）のベストスリーに入ることはまちがいないと思う。

思わずハリセンの音が聞こえてきそうな書き出しになってしまったが、誤解のないよう言い添えておくと、ジル・マゴーンはけっして古色蒼然たる「昨日の作家」ではない。彼女の経歴や作風については、創元推理文庫既刊の森英俊、三橋暁両氏の解説を参照してもらうことにして、そこにもあるように、マゴーンは伝統的なフーダニットに主眼を据えながら、「リアルな人間のリアルな関係を描こうとする」まぎれもない現代ミステリの書き手なのである。「男女の機微に通じているという作風」（　　　　　　　　　　三橋暁）はもとより、当世風の警察小説のフォーマットを自在に使いこなしているロイド＆ヒルのシリーズを見れば、マゴーンの今日的なスタンスとセンスのよさは明らかだ。

ノンシリーズの本書にしても、伝統的なフーダニットを支える古風なシチュエーションが、たとえばコージー派のような形で現代に甦るわけではないし、あるいはピーター・ラヴゼイの『猟犬クラブ』みたいに、あからさまなパロディとして描かれるわけでもない。ではどういうものかというと、いちばん近いのは、陰影を帯びた存在感のあるキャラクターが、絵空事でない背景と屈折した人間関係の中で探偵役を務める、六〇年代のＤ□Ｍ□ディヴァインの路線ではないだろうか。

本書の主人公ビル・ホルトは、デフォルトの名探偵やプロの警察官ではなく、本来は市井の平凡人である。ところが彼は、幼なじみのアリソンと私立探偵を殺した疑いで逮捕され、無実の罪で終身刑を宣告されてしまう。十六年間服役した後、仮釈放で出獄したホルトは、自分を陥れた真犯人を見つけ出し、復讐を果たすために生まれ育った街へ帰ってくる（辛酸をなめた主人公が故郷の駅に降り立つ巻頭の描写は、ディヴァインの『ロイストン事件』のタッチを思わせる）。容疑者はかつてのホルトの仕事仲間であり、家族であった〈グレイストーン〉社の役員たち――。

マゴーンは冒頭からお得意のカットバックの手法を駆使して、過去の殺人（一九七〇年）と現在の再捜査（八六年）を交錯させ、読者を用意周到な謎解き空間へ引きずり込んでいく。さりげない記述

の中にも、事件解決の伏線がちりばめられているので、油断できない。これがアメリカの同傾向の作品なら、肉体的な暴力に訴える場面が出てくるのに対して、ホルトは容疑者に心理的なプレッシャーをかける程度で、（あるシーンを除いては）ストイックな探求者の態度を崩さない。

服役中に遺産を相続して金には困らない設定なのに、大がかりな罠を仕掛けて真犯人をあぶり出そうとするわけでもないし、事件の黒幕が彼の口をふさごうとして自ら墓穴を掘るような腰砕けの展開にもならない。ホルトは出所後の衣食住だけ確保すると、その足で〈グレイストーン〉社の月例役員会議に乗り込み、犯人探しへの協力を取りつける。あとはただ、ひたすら事件の関係者への尋問と証言内容の検討を繰り返すだけなのだ。彼の無実を信じて再調査に協力する女性記者ジャンが、再三リラックスするように説得しても、まったく耳を傾けようとはしない。

つまりホルトは、復讐の一念に凝り固まるあまり、純度百パーセントの推理マシーン、文字通り「謎解きの鬼」と化してしまうわけである。アマチュア探偵が物語を支配する必然性として、これ以上強力な設定は考えられない。

本書で扱われる過去の殺人が一九七〇年に起こったことになっているのは、たぶんその前年の十二月、イギリス議会が一般刑法犯に対する死刑の廃止を決めたからだろう。そうでなければ、主人公は二件の謀殺で死刑を宣告されていたはずだから、この小説の設定はそれ以前には成立しなかったことになるのではないか。またこれは偶然かもしれないが、ホルトが収監されていた十六年間というのは、いわゆる「英国病」が深刻化して、イギリス社会がどん底を迎えていた時期とも重なっている。

ちなみにイギリス初の女性首相サッチャーの登場が七九年、フォークランド戦争は八二年のできごとである。ロンドン市場が国際金融センターとして活気を取り戻すきっかけになった証券取引所の改革、いわゆる「ビッグバン」がスタートしたのは八六年十月のことだから、イギリス経済の復興と主人公の人生の浮き沈みが歩調を合わせているように読めなくもない。

こういうところは、意図するとしないとにかかわらず、ジル・マゴーンが現代社会のさまざまな動きに敏感な書き手であることの証

左といえよう。もっとも、十六年ぶりにシャバに出たホルトが「今浦島」的な感慨を持つ場面はあっても、そうした時代の推移に関する記述は必要最小限に抑えられている。むしろ作者の筆は、これまでに紹介された作品と比べても、よりいっそう古風なパズラーのシチュエーションを描くことに徹しているようだ。もちろん現代的な要素も見逃せないのだが、それを料理する際の作者の手つきが、いい意味でものすごく古風なのである。

　一例を挙げよう。「ストーキング・ホース」という原題は、隠れ馬（獲物に忍び寄るために猟師が身を隠す馬、または馬形の物）を指す言葉だが、転じて、口実、見せかけという意味にも用いられる。「レッド・ヘリング」（猟犬の注意をそらすための赤い鰊にしん）がミスディレクションの意で使われるのと似たような含みがあるわけで、要するにこういうタイトルをつけるのは、「読者よ欺かるるなかれ」と自信満々で挑戦状をたたきつけているに等しい。それも照れ隠しや思わせぶりとかではなく、本書の場合、マゴーンはたぶん本気で読者に挑んでいる。

　そのことは、語り口の選択にも関連しているようだ。森英俊氏はマゴーン作品の特徴のひとつとして、「各章を短く区切り、三人称に一人称の視点を加え、関係者の心理の一部を描写する」という叙述のテクニックを指摘している。関係者の心理描写の中に犯人の視点をまぎれ込ませ、ダブル・ミーニングを駆使して読者にそれと悟らせないクリスティ、ブランド直系の高等技術で、マゴーンはこの技法を自家薬籠中のものとしているのだが、本書ではあえてその得意技を封じ、探偵役であるホルトの視点からのみ事件を描いている。言い換えれば、小手先のテクニックに頼らないで、真っ向からガチンコの真剣勝負を挑もうという態度の表れではないか。

　こういう態度は、下手をするとアナクロになりかねないところだが、八〇年代後半の作品としてそんなに違和感がないのは、そもそも主人公自身が、過去から甦った亡霊のような人物として造形されているせいだろう。気取った言い方をすれば、黄金期と現代の時代的隔たりが、ビル・ホルトの失われた十六年の歳月に二重化されているわけで、最近トマス・H□クックも似たような手法を繰り返し使っているのだが、まあ本書に関しては、そういう小ざかしい理屈は不要かもしれない。

　ホルトは仮釈放中の身だから、なるべく警察との接触は避けたい。だから、警察の捜査活動が過去のファイルに綴じ込まれて、現在の物語にまったく介入しないことにもちゃんと理由づけがなされ

ている。これは古風なパズラーを書くための技法的な要請からきた設定だろうし、ホルトの執念と焦燥感が、謎解き一直線のプロットに息詰まるサスペンスをもたらしているのは、いうまでもないことである。

だが、それだけではない。探偵役を見舞った悲惨な境遇も、練りに練ったプロットの効果を最大限に高めるため、マゴーンが打った周到な布石にほかならない。読者は知らず知らずのうちにホルトに感情移入して、事件を彼の目を通して再構成するように仕向けられてしまう。家族も同然の近しい人々に裏切られていたことを知り、次々と明らかにされる新事実を前にして、かつての自分の愚かさに身み悶もだえするホルト。その悔しさとやりきれなさまで、アリソン殺しの真相から読者の注意をそらすミスディレクションとして利用するのだから、畏おそるべしマゴーン、というよりほかはない。

四週間にわたるホルトの捜査は、行く先々で二転三転し、容疑者たちの誰が犯人であってもおかしくない。読者はほとんど五里霧中の状態で、いよいよクライマックスになだれ込んでいくのだが、ついに真相に達したホルトはジャンを連れてふたたび役員会議に乗り込み、戦々恐々とする容疑者一同を前にして、

「さて皆さん、今こそ真犯人を──」

とやり始める。ここでニヤリとする読者も少なくないだろう。このあまりにも古風で、大時代な本格物につきものの「大団円」に突入してからが、『騙し絵の檻』という作品の最大の見せ場である。

ホルトの幕開けの台詞がまたすごい。「五千八百二日間。それだけの期間を、おれは刑務所の中ですごした」「普通とは逆の順番だ──最初が地獄。次が四週間の煉獄。そして今日が、人生最初の日だ」(二六六頁)

モンテ・クリスト伯もかくや、というぐらいの大見得ではないか。

これだけの大見得を切って、肝心の謎解きがショボかったら、目も当てられないことになるのだが、本書に関してそんな心配はいっさい無用である。ロイド＆ヒル・シリーズの既訳作では、解決編はもっと小味な演出をしているから、マゴーンもこのプロットにはよ

ほど自信があったのだろう。とにかくこの大団円に見られるテンションの高さは、尋常ではない。

　作中に「読者への挑戦」が挿入されているわけではないが、マゴーンは伝統的なフーダニットの作法通り、きちんと読者の前に手袋を投げてよこす──それも二度にわたって。最初のチェックポイントは、ホルトが役員会議に乗り込む17章（二五八頁）の手前で、これは話の段取りからいっても定石である。この段階で解決に必要なすべてのデータは出そろっているが、真相を見抜くのは至難の業だと思う。

　ホルトは容疑者たちをそれぞれ犯人と見立てた推理を順繰りに開陳し、動機と機会の両面から検討を加えて、ひとりひとりその可能性を否定していく。エラリー・クイーン風の消去法とは趣が異なるが、その否定の根拠にもいろいろ工夫が凝らしてあって面白い。ところが、物語が大詰めを迎えても、マゴーンは最後の切り札を伏せているのだ。

「だが」ホルトはかまわずに言った。「おれはどこで間違ったのか気づいた」（二八九頁）

　あなたが辛抱強い読者なら、右の引用部分で手を止めて、もう一度マゴーンの仕掛けた謎にチャレンジすることをお勧めする。比較、照合、評価。けっして次のページをめくらないように！　ただしこの箇所で読むのを中断しようと思ったら、よほどの忍耐力が必要なのだが──正直に告白すると、私は我慢できなかった。そして、五里霧中のまま、次のページの最後のパラグラフを読んだ瞬間、目が点になった。

　ここに至って、ホルトの推理は事件を根底からひっくり返してしまう。もちろんそれ自体驚きなのだが、この小説の書き方では、それはちょっと無理筋ではないか、どうやって収拾をつけるんだ？　と思わせるようなひっくり返し方なのである。にもかかわらず、真の解決編はそれから十ページ足らずで終わってしまう。

　最後の19章の謎解きは、まさに鳥肌モノ。マゴーンはものすごく手の込んだアクロバットを披露して、完膚なきまでに読者をノック

アウトしてしまう。畳みかけるように圧縮された十ページ足らずの解決の中に、三角跳びみたいなロジックの飛躍があり、あるいは容疑者を消去するために用いられた手がかりが、そのまま犯人を指摘する決め手に反転するという超絶技巧のはなれわざまで用意されている。説明に費やされる枚数を最小限に切りつめている分、全編に張りめぐらされた伏線の妙がしっかり脇を固めているし、逆にこのくだりは下手に説明しすぎると、あまりにもあくどすぎる印象を与えかねない。

　あらためて解決編を最初から読み直すと、そこに至るまでのホルトの長広舌も、この圧縮されたラストへの布石であり、伏線と手がかりのおさらいの役目を果たしていることがわかる。ただ単にブランドばりの複数の推理を開陳して、テクニックを誇示しているだけではない。ギリギリまで削ぎ落とした一撃必殺の解決に必要な推理のポイントをあらかじめ読者に確認し、心の準備をさせようという気配りなのだ。マゴーンが二度にわたって読者に挑戦しているというのは、正確にはそういう意味である。

　そして、これだけの手間暇をかけたからこそ、最後の最後でくっきりと立ち上がる構想の鮮やかさと抜け目なさ。ミスディレクションの使い方といい、マゴーンがクリスティの作風を強く意識しているのは誰の目にも明らかだろうが、この『騙し絵の檻』を読むと、彼女が凡百のクリスティ・フォロワーとは比較にならないほどの高みに達していることがわかる。内容に触れるのであまり詳しくは書けないけれど、本書は『鏡は横にひび割れて』以来、クリスティのお気に入りのパターンとなったある謎の趣向にマゴーンが挑戦した作品だといっていい。のみならず、この謎はまったく一筋縄ではいかないやり方で処理されていて、その処理の仕方がやはり、いかにもクリスティ的なのだ。

　いうなればクリスティ的な着想とテクニックをたすき掛けしたようなプロットで、けっして複雑なトリックを弄しているわけではないのに、ある一点をきっかけに事件の構図ががらりと様変わりしてしまう本書のケレンの見事さには、読者はもちろん、本家の女王陛下でさえ舌を巻くのではないだろうか。

　最後にもうひとつ、蛇足めいたことを。

　これに先だって『牧師館の死』を読んだ時、事件が地味なうえ

に、容疑者たちの心理描写がくどすぎるような気がして、謎解きの切れ味に欠ける印象を持った覚えがある。しかし今回、本書を読んで少し考えを改める必要に迫られた。一口に限られた関係者の中で容疑が転々とするフーダニットといっても、『騙し絵の檻』と『牧師館の死』では、まったく方向性が異なっている。ある意味では、正反対といってもいい。

『牧師館の死』は、本書の次に書かれた第五長編だが、そこでマゴーンが心理の綾を重視した濃密な人間ドラマを描いたのは、『騙し絵の檻』に最も不足していた部分を補いたいという野心があったせいではないだろうか。仮にそうだとすれば、ひとつのパターンに充足することなく、伝統的なフーダニットの可能性をさらに広げていこうとするアグレッシヴな作者の姿勢を、あらためて見直さなければならないような気がする。

作家オーサー、脚本家ライター、編集者エディター、探偵スルース

——『犯罪カレンダー』（エラリー・クイーン）

すぐれた実作者であると同時に、偉大な編集者でもあったエラリー・クイーンは、「ミステリのアンソロジーは、種々雑多なストーリーの単なる寄せ集めではなく、中心的なコンセプトやテーマで特徴づけられた有機的統一体でなければならない」という考えの持ち主でした。『犯罪カレンダー』（一九五二）は、そうした持論が自作に適用された初めての短編集で、本全体を一年間のカレンダーに見立て、毎月の有名な行事や記念日にちなんだ十二の犯罪を描く、という凝った構成になっています。

本書にまとめられた十二編は、一九四六年から五一年にかけて断続的に、クイーン自身が編集する《ＥＱＭＭ》誌上に発表されました（カレンダーというコンセプトが、月刊誌の編集長ならではのアイディアであることはいうまでもありません）。書誌的なデータは下巻〈７月～12月〉の解説に譲りますが、凝った構成とともに好事家の目を引くのは、これらの短編が、一九三九年から四八年までの九年間、アメリカ本国で放送された人気ラジオドラマ《エラリー・クイーンの冒険》The Adventures of Ellery Queen のオリジナル脚本を、作者自らの手で小説化したものだということです。

ラジオドラマ脚本のノヴェライズというと、それだけで敬遠してしまう読者もいるかもしれません。しかし、それは早計というものです。本書に収められた作品の元になったシナリオは、ダネイとリーが週一本のペースで脚本を共同執筆していた四〇年代前半までのものに限られていますし、小説化に当たっては、まさに「クイーン節」としか言いようのないブリリアントな文体によって、細心のツヤ出し仕上げ（calender）が施されているからです。

思うに、アンソロジストとしても超一流だったクイーンは、全米で大当たりを取ったラジオドラマ・シリーズの自選ベスト・ダズンを編むような気持ちで、シナリオを取捨選択し、これらの短編を書き継いでいったのでしょう。そのつもりで読むと、ペダンティックな修辞を駆使した各編の導入部イントロダクションも、編集者クイーンが脚本家クイーンの仕事に付した注釈、作品解題のように見えてきます。そうした意味で、本書のコンセプトは「一石三鳥」の妙案だったことになりますが、これは四十代の半ばにさしかかった小説家クイーンにとっても、ずいぶんと心の躍る、愉しい作業だったにちがいありません。

それで思い出したのですが、中村真一郎氏はミステリエッセイを集めた『深夜の散歩』（福永武彦・丸谷オーと共著）の中で、『ク

イーン検察局』（一九五五）を取り上げ、次のように書いています。「つまりこの書物は、クイズであり、パズルであり、余興なのである。だから、ひたすら愉しいわけで、これらの短篇はそれぞれ、クイーン氏の長篇のパロディーになっていると云ってもいいわけである。クイーン氏自身が、クイーン氏の声色をやってみせてくれていると云ってもいいわけである」（「クイーン検察局で」）

この指摘は『クイーン検察局』だけでなく、ラジオドラマの脚本に肉付けした『犯罪カレンダー』という書物にも、そっくりそのまま当てはまります。事実、本書にはあからさまな自作のパロディが含まれていますし、それ以外にも、キャプテン・キッドの財宝のありかを探す冒険物語風の「針の目」や、ハロウィンの仮装パーティで殺人ゲームの真っ最中に事件が起こる「殺された猫」、アルセーヌ・ルパン顔負けの怪盗と名探偵の対決を描いた「クリスマスと人形」のように、遊び心と余裕に満ちた「ひたすら愉しい」作品が目白押しなのですから。

さて、十八編のショートショートからなる『クイーン検察局』が、多種多様な題材を示すことによって、アメリカの犯罪一覧表、ひいてはアメリカ生活の複雑さそのものを提出している（これも中村真一郎氏の指摘によります）とすれば、『犯罪カレンダー』を構成する十二の物語が示しているのは、「歴史」、とりわけアメリカ史に向けられたクイーンの深い関心のありようだといえるでしょう。

真っ先に目を奪われるのは、合衆国初代大統領ジョージ・ワシントンとエラリーが、一世紀半の時を超えて知恵比べをする「大統領の５セント貨」や、南北戦争の生き残りの老兵たちが次々と変死していく「ゲティスバーグのラッパ」などの、アメリカ史を題材にした歴史ミステリの試みですが、それだけではありません。直接、歴史に取材した作品でなくても、クイーンはことあるごとにギリシャ・ローマの古典を引き合いに出し、さまざまな記念日や習慣にまつわる故事来歴を蘊蓄たっぷりの口調で語りながら、物語の背景に過ぎ去った時代のイメージをダブらせ、歴史的な奥行きを与えようとしています。

もちろん、クイーンの歴史への傾倒は、本書に始まったことではありません。ライツヴィル・シリーズ第一作『災厄の町』（一九四二）の冒頭で、エラリーは自らをコロンブス提督になぞらえていま

すし、シリーズ第二作『フォックス家の殺人』（一九四五）では、「歴史家としての探偵」というテーマが取り上げられています。しかし、ここで注意しなければならないのは、『犯罪カレンダー』の元になったラジオドラマ脚本が、一九三九年から四〇年代前半までの時期に書かれているということです。

　この数年間は、戦中から戦後にかけて、クイーンの作風が大きく変化する時期と重なっているのですが、「クイーン氏のアメリカ発見」がラジオドラマ時代にさかのぼるとすれば、本書に収められた短編群は、『ハートの４』（一九三八）、『ドラゴンの歯』（一九三九）と、『災厄の町』以降の後期作品の間に横たわる空白を埋める、ミッシング・リンク的な意味合いを持つことになります。

　ミッシング・リンク的というのは、歴史テーマの導入のみではありません。『犯罪カレンダー』の特徴のひとつは、エラリーが事件の起こる前に関係者に招かれ、犯罪が行われる現場に居合わせるケースが目立つことでしょう。これはいうまでもなく、物語のテンポと臨場感を重視するラジオドラマ脚本を下敷きにしているせいですが、そのことは逆に、四〇年代以降のクイーン作品のプロットが、ラジオドラマ的なシナリオ作法に由来することを示唆してはいないでしょうか。

　実際、本書には中後期の長編とモチーフを共有する作品がいくつもあって、たとえば夫婦と愛人の三角関係を扱った「墜落した天使」は、『十日間の不思議』（一九四八）と地続きの物語であることをうかがわせますし、結婚式の披露宴で花嫁が毒殺される「くすり指の秘密」のように、エラリーはたびたび犯人に出し抜かれるばかりか、事件の解決に失敗してしまうこともある……。「マイケル・マグーンの凶月」の犯行計画とその破綻、あるいは「ゲティスバーグのラッパ」における連続殺人パターンの破れ方など、シンプルであるがゆえに、かえってくっきりと、この時期のクイーンのプロットに対する考え方の変化を映し出しているように思われます。

　ところで、百科全書的な知識とどこか懐古的なムードが入り交じった本書の作風は、後にアイザック・アシモフの『黒後家蜘蛛の会』『ユニオン・クラブ綺談』へと引き継がれていくわけですが、当時、作家として脂が乗りきっていたクイーンが、こうしたノスタルジックな世界に深くのめり込んでいったのは、プライヴェートな事情は別として、やはり第二次世界大戦によって受けた心理的ダ

メージを癒そうとしたせいでしょう。

よく知られているように、戦中のラジオ放送では、時局を露骨に反映した戦争プロパガンダが日常的に行われており、娯楽番組である《エラリー・クイーンの冒険》も、そうした時代の圧力を免れることはできませんでした。ところが、本書に収められた十二編を通読すると、戦争プロパガンダ色が皆無であるどころか、直近に起こった戦争の影そのものが注意深く拭い去られていることに気づかされます。小説の発表年代こそ戦後になりますが、全編に漂っているのは、むしろ戦前風ののんびりした空気で、ラジオドラマ黄金時代の「古き佳きアメリカ」を自然と連想させるものになっているのです。

そういう意味で、『犯罪カレンダー』は、「十年一昔」という近過去と、歴史の教科書に載っているような大過去を作中に重ね合わせることによって、いわば二重のノスタルジーを喚起するように書かれています。ですから、実際に《エラリー・クイーンの冒険》を聴いていた当時のアメリカ読者にとっては、われわれが想像する以上に、愛着と郷愁を感じさせる作品となっているのではないでしょうか。

このようなノスタルジックな性格は、本書の前後に発表された二つの長編──朝鮮戦争を背景に、ＴＶの台頭に怯えるハリウッドを舞台にした『悪の起源』（一九五一）と、独占的軍需産業のトップ暗殺というキナ臭い事件に、誇大妄想的な陰謀史観をからめた『帝王死す』（一九五二）──と比較すれば、いっそう際立つものになるはずです。

この二作はいずれも戦後の冷戦構造と、アメリカ大衆社会の変化を反映したアクチュアルな問題作であると同時に、本格ミステリの可能性を極限まで追求しようとする野心的な実験でもありました。しかしながら、古くからクイーンの小説に親しんできた読者は、そのような試みに違和感を覚え、新作の方向性についていきかねると思っていたかもしれません。そうした保守的なファンにとっては、『犯罪カレンダー』のノスタルジックな雰囲気こそ、何よりも待ち望んだ贈り物だったはずです。おそらくクイーンの中でも、アグレッシヴな長編の方向性とバランスを取るような意図があったのでしょう。

『犯罪カレンダー』を上梓した翌年、クイーンは『緋文字』（一九五三）という新作長編を発表しました。ナサニエル・ホーソンの名作にちなんだこの長編には、ラジオドラマのオリジナル・キャラクターである秘書のニッキイ・ポーターが再登板し、本書に収められた諸作の雰囲気とプロットを引き継ぐような形で、ストーリーが展開します。

『緋文字』という作品は、先に述べたのとはまったく別の意味で、やはり野心的な問題作にほかならないのですが、老境にさしかかりつつあったクイーンをそうした新しい試みに挑ませた原動力は、何にもまして、この『犯罪カレンダー』という書物の成果であったように思えてなりません。

〝タフ〟ノヴェルと知的パズルの結合

──『死者の長い列』（ローレンス・ブロック）

ローレンス・ブロックの長編リストを見ていて、ひとつ気づいたことがある。ブロックの二大シリーズ・キャラクター、マット・スカダーとバーニイ・ローデンバーの登場頻度には年代的な偏りがあって、前者は共和党政権期に、後者は民主党政権期に、作品が集中しているということだ。たとえば、共和党のレーガンーブッシュ（父）時代の十二年間に、バーニイ・シリーズの長編はたった一作しか発表されていない。残りの八作はすべて、民主党のカーター／クリントン時代に書かれたものである。

スカダー・シリーズに関しては、泥棒バーニイほど極端な偏りはないものの、共和党政権期に書かれた作品の方が、総じてテンションが高いようだ。アル中のネクラ探偵というイメージが定着したのは、レーガン時代に発表された『暗闇にひと突き』『八百万の死にざま』『聖なる酒場の挽歌』の三作によるものだし、酒との壮絶な闘いが一段落した後、ブッシュ（父）が大統領に就任した一九八九年には、スカダーの影の分身ダーク・ハーフというべきミック・バルーがシリーズに参入。ブッシュの在任期間中、矢継ぎ早に発表された「倒錯三部作」で、暴力的要素が頂点に達したというのも、なにやら意味深ではないか。

といっても、ブロックが大統領の入れ代わりに合わせて、二つのシリーズを書き分けているわけではなさそうだ。実際、一九九三年から二〇〇〇年までのクリントン時代には、スカダー四作、バーニイ四作とバランスが取れている。しかしその一方で、この時期のスカダー作品は、以前のような底なしの暗さが影をひそめ、ニューヨークの光の部分を描くバーニイ物とのコントラストが弱まっていることも否定できない。

とりわけ、謎解き志向を強く打ち出した本書とこれに続く『処刑宣告』の二作は、「アメリカ軽本格」の王道を行くバーニイ・シリーズへの接近が、目に見える形で示された作品といっていいだろう。ブロックという作家は、民主党政権の時代になると、暴力的描写の少ない、陽性の本格ミステリを書きたくなる性分の持ち主らしいのである。

「三十一人の会」は、年に一度、秘密の会を催す男たちの集まりだ。はるか昔から会員の代替わりを繰り返しながら、現在の顔ぶれに引き継がれたのは一九六一年。それから三十二年後、メンバーの

半数がこの世を去った。あまりにも死亡率が高すぎることに不審を抱いた会員の依頼を受けて、スカダーは雲をつかむような事件の調査を始めるが……。

　冒頭からエラリー・クイーンばりの奇想天外な謎を繰り出す『死者の長い列』は、クリントン時代の一九九四年に発表されたシリーズ第十二作。「ハードボイルドと本格の融合」として話題になった作品だが（註）、風変わりな事件の設定は、レックス・スタウトの『腰ぬけ連盟』――「贖罪連盟」なる団体のメンバーが次々と変死し、そのつど復讐を暗示する詩が届くという事件に、安楽椅子探偵ネロ・ウルフとその助手アーチー・グッドウィンが挑む――を念頭に置いたものだろう。ブロックはネロ・ウルフ・シリーズの大ファンで、自らウルフへのオマージュ作品（レオ・ヘイグ＆チップ・ハリソン物）まで書いてしまうほどの入れ込みようなのだから。

　――と、レックス・スタウトの名前を出したところで、ひとつお断りを。ブロックがスタウトから受け継いだ「本格ＤＮＡ」については、バーニイ・シリーズ第五作『泥棒は抽象画を描く』（ハヤカワ・ミステリ文庫）の杉江松恋氏による解説で言い尽くされているので、詳しくはそちらをお読みください。ブロックという作家の遺伝子を解析した、内容の濃い文章だから、スカダー・ファンも読んで損はないはずである。

　さて、その杉江氏の解説から結論だけを抜き書きすると、「スタウトの粋とガードナーの活気が光の部分、付け加えるならば、やはりニューヨーカーだったウールリッチの都市生活者の孤独が陰の部分、それらのＤＮＡを受け継いでブロックという作家は成立しているのである」ということになる。泥棒バーニイ・シリーズが「スタウトの粋とガードナーの活気」を引き継いでおり、それに対して、ウールリッチ的な「陰の部分」の魅力が、日本でのスカダー人気の源になっていることは、ここで繰り返すまでもないだろう。

　ところが、これまでのスカダー作品と『死者の長い列』が大きく異なるのは、従来はスカダーという探偵が一身に背負っていた「陰の部分」を、連続殺人犯がまるごと肩代わりしていることである。本書のストーリーを犯人の側から追うと、復讐のためにすべてをなげうった孤独な巡礼者の肖像――『黒衣の花嫁』や『喪服のランデヴー』を思わせる――が浮かび上がってくるからだ。たとえば、終盤で描かれるコインランドリーの場面は、都市生活者の孤独を象徴するエピソードにほかならない。

今回、特に目を引くのは、そうした犯人の孤独にスカダーがあまり深入りしようとしない点である。「倒錯三部作」のように、犯人の異常性を強調するわけでもなく、シリーズ初期のように、殺人者の境遇に対して過剰に感情移入することもない。クライマックスのまるで突き放したようなスカダーの裁きは、エンターテインメント作家としてのブロックの技量とバランス感覚を見せつける一方で、犯人の心を食いつぶした理不尽な「陰の部分」に染まることを怖れているようでもある。本書が異色作である所以は、このドライさに尽きるといっても過言ではないと思う。

こういう変化が生じたのは、本格ミステリ仕様のプロットを採用したからというより、やはりスカダーという探偵の立ち位置が、バーニイ・シリーズに体現される「光の部分」に重心を移動したせいだろう。スカダーの私生活は今まで以上に安定し、小春日和（嵐の前の静けさ？）のような雰囲気が全編を包んでいる。本書のラストでは、ずっと懸案だったエレインとの関係にひとつの区切りが付けられるし、ミック・バルーはもちろん、ジム・フェイバーやＴＪといったレギュラー陣も健在で、いつも通り息の合ったところを見せてくれる。しかも、スカダーは「三十一人の会」のメンバーとすっかり意気投合して、気心の知れたどうしの同窓会みたいに和んでしまうのだ（この作品でスカダーがいきなり五十五歳になってしまうのは、荒唐無稽な秘密クラブの設定に、同世代というリアリティを与える必要があったためではないか）。

しかし、バーニイ物のような陽性の環境に置かれても、やはりスカダーはスカダー以外の何者でもない。酒を飲まなくなってからもうずいぶん経つのに、未だにスカダーというキャラクターが一作ごとに成長を続けているのは、シリーズの通奏低音である「生と死の対話」というテーマを、作者のブロックが一貫して見失っていないからである。むしろ、平穏で移ろいやすい日常を背景にしている分、ニューヨークの守護聖人として、現代アメリカの生と死のドラマを見つめるスカダーの視線は、ここに来ていっそう普遍性と説得力を増しているようだ。

『八百万の死にざま』というタイトルが如実に示している通り、人の死にまつわるさまざまな挿話をリストアップすることは、以前からブロックの十八番だった。それが職人的な技巧のレベルから、もっとシリアスで個人的な死生観に深められたのは、ピーター・クーリー（前々作『獣たちの墓』）やジャン・キーン（前作『死者

との誓い』）の死を通過した後のことである。プロットそのものはシンプルでも、本書が一本調子の犯人当てパズルに終わっていないのは、物語のバックグラウンドに、死者との対話から生じるダイナミックな緊張感がみなぎっているからなのだ。

　死者の長い列──名前のリストを記憶することによって、かけがえのない個人の尊厳を守り抜こうという発想は、本書の前年に公開されたスティーヴン・スピルバーグ監督のアカデミー賞受賞作『シンドラーのリスト』にインスパイアされたものではないだろうか（似顔絵警官レイ・ガリンデスが、ホロコーストの生き残り女性の記憶を掘り出すエピソードに注意）。いうまでもなく、こうした名前の扱いは、エラリー・クイーンの『九尾の猫』にまでさかのぼることができる。本書の風変わりな設定と犯人造形が、どことなくクイーン風（作中で言及される「トンティ保険年金組合」は、クイーンお気に入りの設定だった）なのは、そのせいかもしれない。

（註）初期のスカダー・シリーズには、ドナルド・Ｅウェストレイクがタッカー・コウ名義で発表したミッチ・トビン・シリーズ（『刑事くずれ』五部作）の影響が感じられる。

　殺人課刑事のミッチは、自らの不祥事で相棒を見殺しにしたために、ニューヨーク市警を追われ、今でいう引きこもりのような状態になってしまう。自宅の裏庭に穴を掘り、頑丈な塀を作ることしかできなくなったミッチが、プライベートに依頼された五つの事件の捜査を通じて、やがて社会復帰するまでを描いたシリーズだが、アントニイ・バウチャーが「ニューヨークの詳細な観光旅行という景品のついた、〝タフ〟ノヴェルと知的パズルの幸福な結合」と評したように、どの作品も、限定された容疑者クローズド・サークルの中から意外な犯人を突き止める、本格ミステリ仕様になっている。

『八百万の死にざま』までのアル中探偵スカダーの遍歴は、おそらくミッチ・トビンの地獄めぐりがヒントになったものだろう。ブロック自身、ホワイダニットの秀作『暗闇にひと突き』や密室物の「窓から外へ」のような作品で、早くから「〝タフ〟ノヴェルと知的パズルの結合」に対する興味を示している。もちろん、ブロックという作家の本領が発揮されるのは、ミッチ・トビン・シリーズがフェイドアウトした地点からさらに先の段階なのだが、本書と『処刑宣告』で示された本格志向については、同シリーズへの先祖返りという見方もできるのではないか。

スペシャルＸの悲劇

──『暗黒大陸の悪霊』（マイケル・スレイド）

マイケル・スレイド『暗黒大陸の悪霊』は、〈カナダのマルティン・ベック〉ことロバート・ディクラーク警視正率いる特捜部隊スペシャルＸと、「この世ならぬもの」に取り憑かれ、恐怖と戦慄に満ちた殺戮を繰り返すサイコキラーたちとの果てしない死闘を描いたカナダ警察年代記シリーズの第五作。本書は、最後の一行で犯人の名前を明かすフィニッシング・ストロークのはなれわざに挑んだ異色の本格大作でもあるのだが、その点について触れるのはこの解説の終わり近くまで取っておくことにする。

　スペシャルＸ□□カナダ連邦騎馬警察（ＲＣＭＰ）特別対外課スペシャル・エクスターナル・セクションの通称で、カナダ国外とリンクする犯罪はすべてこのセクションが担当する。北米大陸有数の国際犯罪都市ヴァンクーヴァーに本部を構え、最新のハイテク技術とＲＣＭＰの旧公安本部で諜報活動の訓練を受けた選り抜きのスタッフをそろえている。海外の諜報網に最高のコネクションを持つ者が、最高レベルの捜査に従事するということだ。

　スペシャルＸの沿革を振り返ってみよう。一九八二年、ヴァンクーヴァーの街を恐怖のどん底にたたき込んだ〈ヘッドハンター〉事件に対処するため、ＲＣＭＰ総監フランソワ・シャルトランは起死回生のアイデアを実行に移す。そのアイデアとは、十二年前、妻子を殺したテロリスト集団を「処刑」して現役を退いた伝説の男、ディクラーク警視を復職させ、特別捜査本部長に任命することだった。ディクラークは激務と精神的重圧によって自殺寸前まで追い込まれながら、かろうじて事件を解決に導き、シャルトランの友情に報いる（この時ディクラークが編成した精鋭部隊が、後のスペシャルＸの母体となる）。

　同年暮れ、旧公安本部の廃止と、カナダ公安情報局（ＣＳＩＳ）への情報収集業務の移管に伴い、ＲＣＭＰの国際捜査能力が低下することを危惧したシャルトラン総監は、対抗策としてスペシャルＸ部門を創設。八七年には、隠退生活に戻っていたディクラークを組織の長にカムバックさせる。おりしもサンフランシスコとヴァンクーヴァーでカナダ人判事の殺害が相次ぎ、スペシャルＸの新任司令官となったディクラーク警視正は、八六年〈グール〉事件の捜査でＦＢＩ／ロンドン警視庁と協力態勢を築いたジンク・チャンドラー警部補をスカウト。ＲＣＭＰ草創期の神話的捜査官の失踪にまつわる百年越しの謎を追って、チャンドラーは香港へ飛び、中国系

犯罪組織の刺客〈カットスロート〉と血みどろの戦いを繰り広げる。

〈カットスロート〉事件から五年後、ヴァンクーヴァーの街を再び恐怖とパニックが襲う。〈スカル＆クロスボーンズ〉と名乗る殺人鬼コンビがアメリカ人フェミニストを皮切りに、次々と女性たちを切り裂き始めたからだ。ノース・ヴァンクーヴァーの騎馬警官ニック・クレイヴン巡査長は、ディクラークの要請でスペシャルＸの一員となり、現代に甦った〈切り裂きジャック〉を追跡する。一方、香港で脳に銃撃を受けリハビリ休職中だったチャンドラーは、ディクラークの口利きで〈ミステリ・ウイークエンド〉なる推理イベントに参加。ミステリ作家ばかりが集まった孤島の館で、〈スカル＆クロスボーンズ〉が仕組んだ想像を絶する殺戮の狂宴に巻き込まれてしまう──この『髑髏島の惨劇』のラストで、ようやくディクラーク、チャンドラー、クレイヴンの三人が一堂に会することになるわけだ。

　さあ、これで役者はそろった！

　二〇〇二年末の『このミステリーがすごい！』で、海外ミステリ部門の十位にエントリーするという怪挙をなしとげた『髑髏島の惨劇』だが、同書で初めてマイケル・スレイドに接した読者の大半は、脳裏に貼りついたクエスチョンマークが最後まで取れなかったのではないだろうか？　かく申す私もその口で、スレイドという変な作家がいるという噂は聞いていたけれど、実際に本を手に取ったのは『髑髏島の惨劇』が初めて。眉にツバをつけて読み始めてはみたものの、とにかくやたらと過去の事件への言及が多くて、一いち見げんさんには何がなんだかよくわからない。レギュラー陣と新キャラの区別すらおぼつかない状態で、うやむやのうちに「スプラッタとパズルストーリーのごった煮地獄」と評された同時多発テロさながらの自爆プロットに付き合わされてしまった、というのが正直な感想。

　何の因果か、続く本書の解説を引き受ける羽目になって、さすがにこれではイカンだろうと思い、一念発起して過去の作品に目を通すことにした。ところが、創元ノヴェルズから出たシリーズ初期の三作はどれも品切れで、入手困難だという。編集部に頼んで本を送ってもらい、『ヘッドハンター』『グール』『カットスロート』の各上下巻を一気読みして、ようやくこのスペシャルＸシリーズ

が、世紀末のヴァンクーヴァーを本拠地とする大河警察小説──〈カナダのマルティン・ベック〉というのは悪い冗談だが──になっていることを理解したのである。ただし冒頭のダイジェストからは、スレイドの本領というべきマニアックな細部への拘泥と、悪名高い「鬼畜サイコホラー」趣味に由来する部分が抜け落ちている（これは意図的にそうした）。スレイドの特異な作風に関しては、『髑髏島の惨劇』の千街晶之氏による入魂の解説がポイントを押さえているので、まずそちらを参照されたい。

　さて、その解説の中で、千街氏はスレイド作品の続き物的性格を、京極夏彦「京極堂シリーズ」や逢坂剛「百も舌ずシリーズ」になぞらえているが（事件とキャラクターの破天荒さを考慮すれば、清涼院流水「ＪＤＣシリーズ」を加えてもいいだろう）、たしかにスペシャルＸシリーズの麻薬的な魅力は、そのかなりの部分を年代記風の「人物再登場」システムに負っている。言い換えれば、昔からこのシリーズを追い続けているスレイド中毒患者以外の人が、何の予備知識もなしに、いきなり途中の一冊を読んでも、その面白さは半減してしまうということ。だから『髑髏島の惨劇』に波長が合わなかったまっとうなミステリ読者も、だまされたと思って、もう一回だけこのシリーズに付き合ってみてほしい。登場人物の前歴を知っていると、だいぶ印象が変わってくるはずである。

　マクベスは湯を掻いて前へ進み、クレイヴンの胸に擦り寄った。
「あなたの秘密を教えて」顔に顔を寄せる。「なにに突き動かされてるの？」

「おれが生まれた日、親父がピストル自殺したんだ。そのわけが、今もわからない」

　いずれ彼はそれを知ることになる。

（『髑髏島の惨劇』五〇五－五〇六頁）

　前作での予告通り、『暗黒大陸の悪霊』のストーリーは、親子三代にわたって英国植民地軍ゆかりの赤い制服レッド・サージに忠誠を誓ったニック・クレイヴンの家系を中心に展開する。とはいえ、そこは名うてのクセ者スレイドのこと、作者の手の内はなかなか見

えてこない。同時多発テロさながらの壮絶なプロットには、ますます磨きがかかっている。

〈スカル＆クロスボーンズ〉事件から一年後、ＲＣＭＰコクィットラム支署で由緒あるレッド・サージ食事会が催された当日、会場周辺で惨劇が相次ぐ──電気ショック療法の後遺症で「髑髏警察」（警官がすべて肉のない骸骨の群れに見える）の妄想に憑かれたネオナチの凶悪犯ギュンター・シュレックが、精神病性犯罪者収容施設へ護送される途中、保安官補二名を殺害して脱走。それからまもなく、同施設の近所に住んでいたクレイヴンの母親ドラが自宅の台所で撲殺される。さらに食事会のさなか、スペシャルＸの古参警部ジャック・マクドゥガルが最寄りの駐車場で死体となって発見。マクドゥガルの死体は腹を裂かれ、腸はらわたを引きずり出されていた！

　同僚の死に衝撃を受け、シュレック逮捕に向けて結束を固める騎馬警官たち。だが、コクィットラム支署の黒人女性警官レイチェル・キッドは、食事会の前に実家を訪れたクレイヴンに母親殺しの嫌疑をかける──逮捕され、被告人席に立たされたクレイヴンにつきまとう「黒い亡霊」の悪夢。ソマリア人麻薬密売組織へのガサ入れ現場で、誤って黒人の幼児を射殺、謹慎を命じられたＥＲＴ（緊急時出動隊）隊員に接近する謎の人物〈策士スリッカー〉の影が、人種問題でこじれそうな事態をいっそう紛糾させる。

　ディクラーク率いるスペシャルＸは、絶体絶命のクレイヴンを救えるのか？　そして、アフリカの地に渦巻く怨念に憑依され、ＲＣＭＰのレッド・サージに異様な復讐心をたぎらせる〈邪眼鬼イーヴル・アイ〉と、クレイヴンの祖父レックス軍曹が従軍したズールー戦争の激戦地ロークス・ドリフト（南アフリカ、一八七九年）をつなぐ狂気のミッシング・リンクとは？　クレイヴン家にかけられた呪いを解くため、〈闇の奥〉へと旅立つチャンドラー。彼の行く手に傭兵コンビ〈灰色団〉が立ちはだかるのと時を同じくして、ヴァンクーヴァーのＲＣＭＰとスペシャルＸのメンバーにも、未曽有の危機が襲いかかろうとしていた……。

　相変わらず荒唐無稽な筋立てだが、今回は「警官殺し」という警察小説の定番を扱っているせいか、スペシャルＸ年代記の集大成（総力戦？）という性格が顕著に表れた作品だと思う。全編にわたって、熱狂的なレッド・サージ讃歌の記述が頻出するため、よけ

いにその印象が強い。ジャック・マクドゥガルやビル・ティプルといった懐かしい名前が出てくるだけでなく、『グール』のヒロイン、ロンドン警視庁ＣＩＤ部長ヒラリー・ランドへの言及も見られるほどのサービスぶり。ビル・ティプルに至っては、第一作『ヘッドハンター』のラストでいきなり爆死、その後まったく音沙汰がなかったはずなのに、五作目の本書ではなにくわぬ顔で復活している（妙な言い訳を持ち出して生き返らせたくせに、この扱いはないだろう！）。

　ついでに言うと、本書ではスレイドのトレードマークというべき「異様なまでに細密で嗜し虐ぎゃく的な殺人・拷問描写」が、すっかり鳴りをひそめている。死体の腹を裂いて、内臓を引きずり出すという猟奇殺人が出てくるわりに、その描写はかなりあっさりしたものだ。これは前作で、趣向を凝らした殺人方法と息つく暇もないスプラッタ描写を大盤ぶるまいしすぎた反動かもしれない。そのかわり、手に汗握るアクション＆パニック場面の比重が増して、従来の作品より少しだけ一般受けしそうな内容になっている。特に本書の白眉といえるのが、第一部のラスト――ＲＣＭＰ葬のまっただ中に車ごと突っ込んで逃走したギュンター・シュレックを追跡するカーチェイス・シーン。スレイドお得意のめまぐるしい場面転換がスリルを盛り上げて、スペシャルＸシリーズの中でも屈指の名場面になっているのではないか（あんまり本筋と関係ないのが玉にキズだけど）。

　さらに本書には、もうひとつスレイドの新生面をうかがわせるところがある。物語の中盤、クレイヴンの裁判をめぐって、リーガルサスペンス風の展開をするところだ。マイケル・スレイドという作家は、もともとヴァンクーヴァー在住の複数の法廷弁護士からなる合作ユニットで、その顔ぶれは作品ごとに変動があるという（本書を執筆したのは、ジェイ・クラークとジョン・バンクスの二人で、第三作『カットスロート』から第六作 Primal Scream [〇五年に『斬首人の復讐』という邦題で訳された] まで、このコンビの共作が続くらしい）。ところが、弁護士出身の作家にしては珍しく、『カットスロート』の奇人判事をめぐるエピソードでその片鱗を見せたぐらいで、スレイドはこれまで正面から法廷を舞台にした作品を書いたことがなかった。理由は定かでないけれど、おたく的な趣味で始めた創作だけに、あえて本職の専門知識に寄りかからないようにしていたのではないだろうか？　本書でもクレイヴンの裁判シーンは、どちらかというとストーリーのつなぎ的な役割を担っていて（エラリー・クイーンの『中途の家』『災厄の町』『ガラスの

村』が想起される）、必ずしもそこにプロットの焦点があるとはいえない。しかしさすが本職だけあって、法廷場面の描写は堂に入ったものだ。同じ陪審制の国ながら、演出過剰なアメリカ式の法廷ショーとは一味ちがったカナダ独特の雰囲気が伝わってきて、このあたりはなかなか読ませる。

　ところで、これまでに訳されたマイケル・スレイドの小説には、奇数巻（①『ヘッドハンター』ー③『カットスロート』ー⑤『暗黒大陸の悪霊』）と、偶数巻（②『グール』ー④『髑髏島の悪霊』）の二系列があって、両者の狙いは微妙に異なっているようだ。

　スレイドの作風の看板というべき「鬼畜サイコホラー」度が高いのは、いうまでもなく、偶数系列の作品だろう。いずれもオカルティズムへのマニアックな耽溺──Ｈ□Ｐ□ラヴクラフトのクトゥルー神話（②）、アレイスター・クロウリーの悪魔主義（④）──が物語の主眼になっており、犯人たちは「この世ならぬもの」を現世に召喚するためのいけにえとして、儀式的なエロ・グロ殺人を繰り返す。

　それに対して、本書を含む奇数系列の作品では、広義の文化人類学的な関心がストーリーの中心に据えられている。インディアンのトーテム信仰とヴードゥー教の祭儀（①）、ビッグフット伝承と中国の陰陽思想（③）、ズールー族の霊体との交信儀式（⑤）がそれぞれの犯行の精神的基盤になっているように。この系列で見逃せないのは、スレイドの関心が有色人種の民族的な信仰対象に向けられているという点で、偶数系列の作品を特徴づける白人的オカルティズム（②で扱われたヘヴィメタル信仰も、同じ系譜に位置づけられる）とは明らかに一線を画しているのだ。

　奇数系列の作品には、もうひとつ目立った特徴がある。カナダ連邦騎馬警察の歴史に関する愛国的な記述が、作中で重要な位置を占めていることだ。「カナダは警察を国家国民のシンボルと見なしている世界で唯一の国であり、この部屋に集まっている者たちこそがそのシンボルの偶像イコンなのだ」（六五頁）。この表現はスレイドの誇張ではなく、カナダ建国の歴史の中で、騎馬警官の果たした役割は非常に大きい。『ヘッドハンター』『カットスロート』は、ＲＣＭＰの前身である北西騎馬警察（ＮＷＭＰ）の神話的捜査官ウィルフレッド・ブレイクにまつわるエピソードをふくらませた二部作で、ＮＷＭＰと先住インディアンの緊密な関係が詳述されてい

るし、その流れを引き継いだ本書がＲＣＭＰ讃歌を高らかに謳い上げる内容になっていることも、すでに述べた通りである。

　おそらくこうした傾向は、作中で繰り返し強調されているように、ＲＣＭＰという組織が英国植民地軍の歴史と伝統を受け継いでいることと無縁ではないだろう。文化人類学的な関心と、大英帝国の植民地政策は表裏一体の関係にあり、辺境の地カナダの国内治安維持組織であるＲＣＭＰといえども、白人優位主義による有色人差別の歴史からけっして自由ではありえない。〈黒〉と〈白〉の根深い対立に翻弄されるＲＣＭＰ＝〈赤〉という本書の構図は、そうしたジレンマを如実に反映したものだ。こういうところに〈隠れ社会派〉（『グール』の後記「ある現実」を参照）の横顔が透けて見えるから、スレイドという作家、支離滅裂なＢ級ホラーおたくだからといって、頭から馬鹿にはできない。

　ちょっと話が硬くなってしまったので、話題をミステリ的な方面に戻そう。前作でＪ□Ｄ□カーへの臆面もないオマージュを捧げ、黄金時代パズラーの熱烈な信奉者としてカミングアウトしたスレイドだが、話題性が先行したわりに、『髑髏島の惨劇』の本格ミステリとしての完成度は、もうひとつだったように思う。前作の「著者付記」を読んだ人ならおわかりだろうが、「リッパー」という原題は、同書のオカルト・ホラー的側面を、「スカル＆クロスボーンズ」という没タイトルは、サイコ・パズラー的な側面を、それぞれ象徴するものだった。つまり後者から前者への改題は、単に一語タイトルにこだわった営業的配慮というより、スプラッタ・ホラーとしての過剰さが、本格ミステリ志向のプロットを完全に呑み込んでしまったことを端的に示しているわけだ。

　たぶんそうした仕上がりには、作者のスレイド自身、忸じく怩じたるものがあったのだろう。その反省からか、本書では前作以上に、本格ミステリ的なプロット──とりわけサプライズ・エンディングに向けた周到な布石──が全編を支配している。驚きのポイントそのものは、基本的に『髑髏島の惨劇』と大差ないのだが、ラストの劇的な演出方法が段違いに鮮やかな効果を上げている。

　ひとくちに言うと、「最後の一撃フィニッシング・ストローク」というやつである。

それもそんじょそこらのものではない。最後の六ページの盛り上がりは、最近の本ではちょっとお目にかかったことがないぐらい、感動的なものだ。最後の一行ではなく、なぜ最後の六ページなのか、という理由は、実際に読者自身の目で確かめてもらいたい。その際、（了）という文字をしかと見届けるまで、くれぐれも本を投げ出さないこと。ネタそのものはシンプルなもので、勘のいい読者はスレイドの狙いを見抜いてしまうかもしれない（私は驚いたが）。だが、このフーダニットの様式美を極めたようなラストは、ある程度シンプルなネタでなければ成立しないはずである。

　もともとスレイドという作家は、サプライズ・エンディング（意外な結末）に対する異常な執着の持ち主で、どの作品を読んでも、ラストの数ページに必ずドンデン返しが仕掛けられている。ところが、結末にたどり着くまでのストーリーがあまりにも破天荒で、常軌を逸しているため、唐突に「意外な犯人」が明かされても、疲労困憊した読者はいまいちピンと来なかったりするのだ。

　これまでに訳された四長編のうち、サプライズ・エンディングがちゃんと機能しているのは、第一作『ヘッドハンター』ぐらいで、それ以降の作品では、作者の狙いが空回りしているケースの方が多いのではないか？　読んでいて惜しいなあと思ったのは、『カットスロート』のラストで、真犯人の正体の伏せ方はわりといい線行ってるのだが、とにかくその前の雪山での大冒険シーン（とそのオチの付け方）があまりにも強烈すぎて、肝心のフーダニット趣向がかすんでしまっている。

『髑髏島の惨劇』のラストも、明らかにスレイドの計算ちがいだろう。フェア・アンフェアの議論はさておき、この「衝撃の真相」が効果を上げるためには、読者が「消去法」で犯人を限定しようと試みることが前提のはずである。ところが、孤島での惨劇があまりにも立て続けに起こるので、読者はすっかり感覚がマヒして「犯人当て」どころではなくなってしまう。しかも、いきなり身も蓋もない説明調で「衝撃の真相」の背景が語られるせいで、余韻も何もあったものではない。どうしてこんな野暮ったい書き方をするのだろう、といぶかしく思ったほどだが、要するにスレイドは、「最後の一撃」をなるべく巻末ギリギリのところまで引っ張りたかったわけですね。

「最後の一撃」といえば、ダイイング・メッセージと並ぶエラリー・クイーンの専売特許で、最後の一行で初めて犯人の名前が明かされる『フランス白粉の謎』を筆頭に、傑作が目白押しであることは、ミステリファンならよくご存じだろう。本格ミステリを志す者なら、誰もが憧れる超絶技巧のはなれわざ──「サイコ・スリラー界の〈新本格〉」（夏来健次）を目指すスレイドがこのテクニックに挑むのは、いわば当然のなりゆきだったといっていい。

　それだけではない。スレイドという作家は、同じ合作ユニットのよしみということもあって、デビュー当時からクイーンのことを相当意識していたふしがある。インディアンのトーテム信仰とからめた連続首切り殺人（『ヘッドハンター』）なんて、どう見ても『エジプト十字架の謎』に触発されたとしか思えないし、『髑髏島の惨劇』には『緋文字』そっくりのダイイング・メッセージが出てくる。スペシャルＸシリーズの中心人物、ディクラーク警視正の名前の綴り（DeClerq）の中に〝ＱＥＤ〟の三文字が含まれているのも、あながち偶然とは言い切れない。

　おそらく本書のプロットは、クイーンがそのものズバリのタイトルを冠した『最後の一撃』からインスパイアされたものだろう。クイーンの同書に出てくるあるモチーフが、再利用されているからだ。スレイドはかなり強引な処理をしているが、本格ミステリの段取りの踏み方としては、そんなに無茶なものではない。ただし、小説総体として何かまちがっているのではないかと問われたら、否定しきれないところもある。フェア・アンフェアの議論とは別の次元で、このちゃぶ台返しの結末をどう受け取るかは、読者の好みが分かれるところだと思う──ある意味、この本の中で一番スレイドらしいところかもしれない。

　ちなみに本書の中には、ジョン・ヒューストン監督、ハンフリー・ボガートとキャサリン・ヘプバーンが共演した『アフリカの女王』（Ｃ□Ｓ□フォレスター原作。主人公の呑んだくれ船長はイギリス人の設定だったが、映画化する際、ボガートの起用に合わせてカナダ人に変更されたという）に関するさりげない言及がある。第三部の水上アクションは、明らかにこの映画を意識したものだと思われるが、それとは別にもうひとつだけ。

　"The African Queen"□□これほど本書の内容にふさわしいキャッチフレーズがほかにあるだろうか？

〝カジュアル〟な本格

『ＡＢＣ殺人事件』（アガサ・クリスティ）

ＡＢＣと自称する謎の人物から、名探偵エルキュール・ポアロの許に送りつけられた殺人予告の手紙。その文言通り、Ａの頭文字がつく土地でＡで始まる名前の持ち主が殺され、死体のそばには犯人の署名のようにＡＢＣ鉄道案内が残されていた。これまで被害者を中心とする閉じた人間関係クローズド・サークルの内部で起こる犯罪に取り組んできたポアロが、初めて遭遇する没個人的な外部からの殺人──「これがはじまりです」──ポアロの不吉な予感は的中し、やがてＢ、Ｃ……と同様の犯行が繰り返されていく。

『ＡＢＣ殺人事件』は一九三五年に発表された、アガサ・クリスティの十八番目の長編です。英国各地で引き起こされる、目的の定かでない無差別連続殺人を描いた鮮やかなプロットは、ミッシング・リンク・テーマと呼ばれるパターンの古典的な完成形として、発表当時から現在に至るまで、常に高い評価を受けてきました。ポアロが活躍するシリーズの中でも、『アクロイド殺し』『オリエント急行の殺人』と並び称される有名作で、ヘイスティングズ大尉の手記と三人称の挿話を併用したカットバックの手法が見事な効果を挙げており、本書をポアロ物のベストに推す読者も少なくありません。

　ミッシング・リンクという用語は「失われた環」と訳されますが、同じ環でもringではなく、link（鎖を作っている中のひとつの環）であることに注意してください。インターネットで「リンクを設定する」というのと同じで、つながりとか、関連づけを意味する言葉だからです。本格ミステリの世界では、おもに連続殺人のケースで、いっけん無関係に見える被害者どうしを結びつける隠れた共通項を探していくものを、ミッシング・リンク・テーマと総称しています。

　このテーマの嚆矢となったのは、ジョン・ロード『プレード街の殺人』（一九二八）という作品で（本書の中にもさりげなく同書のアイデアに触れている箇所があります）、クリスティ以前にも、アントニイ・バークリー『絹靴下殺人事件』（一九二八）やフィリップ・マクドナルド Murder Gone Mad（1931）のような作例が見られますが、ミッシング・リンク・テーマの決定版といえば、やはり『ＡＢＣ殺人事件』に尽きるでしょう。本書でクリスティが編み出した着想とその処理があまりにも素晴らしかったために、「ＡＢＣパターン」というのが本来の意味をこえて、ミッシング・リンク・

テーマの代名詞になってしまったほどです。

　その証拠に、これ以降に書かれたミッシング・リンク・テーマの成功作は、いずれもクリスティの着想を下敷きにしたうえで、いかにしてそれを乗りこえるかという点に腐心したものばかりなのですから。読者の参考のために、代表的な海外作品を挙げてみましょう。エラリー・クイーン『九尾の猫』（一九四九）、ヘレン・マクロイ「歌うダイアモンド」（一九四九）、D□M□ディヴァイン『五番目のコード』（一九六七）、ウィリアム・Ｌ□デアンドリア『ホッグ連続殺人』（一九七九）……。

　それだけではありません。『ＡＢＣ殺人事件』は、一九九〇年代に爆発的なブームを巻き起こしたサイコ・スリラー／シリアル・キラー小説にも、隠然たる影響を及ぼしているといってよいでしょう。たとえば、ブームの先駆けとなったトマス・ハリス『レッド・ドラゴン』（一九八一）を読むと、さすがに「ＡＢＣパターン」には当てはまらないとしても、カットバックの手法や心理的な要素の重視、サスペンスフルな筋立ての中に、クリスティの遺産が脈々と受け継がれていることがわかるはずです。

　幸か不幸か、一九七六年に亡くなったクリスティは、九〇年代のサイコ・スリラー・ブームを目の当たりにすることはありませんでした。もし彼女がブームの渦中に発表された作品を読むことがあったら、残虐さを競うような拷問・殺人描写や、長々と続く専門的な記述に眉をひそめたかもしれません。ですが、いずれにしろ、クリスティは意地悪な笑みを浮かべながら、こうつぶやいたことでしょう──科学捜査やらプロファイリングやら、本当に皆さんご苦労なこと。でも、わたしならこの半分のページ数で、もっと手際よく読者の鼻面を引き回すことができるわ。だって、どれもこれもわたしが六十年前に書いたプロットの一部をへたくそに引き伸ばした、二番煎じばかりじゃないの！

　注意！　以下の文章で、『ＡＢＣ殺人事件』の真相に触れます。この先は、くれぐれも本編を読了した後にお読みください。

　真の犯行動機を悟られないよう、一連の無関係な被害者グループの中に、本当に殺したい相手を紛れ込ませる──「ＡＢＣパターン」

という着想は、G□K□チェスタトンの短編「折れた剣」（一九一一）に出てくる有名な逆説（＝死体を隠したいと思う者は、死体の山を築いてそれを隠す）を、連続殺人事件に応用したものです。「折れた剣」の舞台は外国の戦場で、保身のために部下を殺害した将軍が自分の罪を隠すべく、指揮下の部隊にわざと負け戦を命じて、戦死者の山の中に部下の死体を紛れ込ませるわけですが、クリスティが本書でなしとげた最大の功績は、ミッシング・リンク・テーマを逆手に取って、チェスタトンの奇想天外なアイデアを平時の都市空間に移し替えたことでしょう。

　ちなみに英語では、戦死者のことをcasualtyと呼びます。これはcasual（偶然の、不慮の）という形容詞から来たもので、「不慮の犠牲者」というニュアンスが含まれた用法です。面白いのは、『ＡＢＣ殺人事件』の中で巻き添えを食って殺される被害者たちも、ある種のcasualtyにほかならないということでしょう。彼らは犯人の計画に沿って選ばれた犠牲者ですが、土地と人名の頭文字という最低条件を除けば、各人の選択は場カ当ジたュリア的ルなものにすぎないのですから。特に四件目のＤの殺人では、ＡＢＣによる犯行のcasualな性格が露骨に示されています。

　連続殺人のプロセスにcasualな条件を盛り込むことによって、捜査を攪乱し、真の犯行動機を絞れないようにする──聡明なクリスティ読者ならすでにお気づきのように、『ＡＢＣ殺人事件』で用いられた騙しの技法は、この前年に発表された『三幕の殺人』のプロットを引き継ぎ、さらに発展させたものだといえるでしょう。

　しかしその一方で、犯行計画にcasualな条件を盛り込むことが、犯人側にある種のリスクをもたらすのはいうまでもありません。しばしば「ＡＢＣパターン」の作品が、道理に合わない不自然な犯行であるという批判を浴びるのは、そのせいでしょう。

　たしかに不必要な殺人の数を増やすほど、ひょんなことから足がつく危険性が大きくなりますし、犯行の法則性が見破られたとたん、捜査側に予防線を張られてしまうという弱点もあります。作中でポアロは犯人の性格を、賭けを止められないギャンブラーになぞらえていますが、これはとりもなおさず、犯行計画そのものがはらむcasualな危うさを言い当てているわけです。

　しかし、クリスティという作家の本当の非凡さは、こうした批判をあらかじめ予想したうえで、「ＡＢＣパターン」を構成する個々の犯行に、別の側面から必然性を与える工夫をしているところに表

れています。というのも、わりと見過ごされがちな点ですが、本書は精神的なハンディキャップを負った無実の男が、狡猾な真犯人の策略によって、犯行の自覚すらない連続殺人を自分が実行したように信じ込まされていくプロセスを描いた作品でもあるからです。クリスティがあえて叙述の一貫性を崩し、「ヘイスティングズ大尉の記述ではない」三人称の章を挿入するという変則的な構成を採用したのは、こうした裏のプロット（操りテーマ）により説得力を持たせるためでしょう。

　表のプロット（ミッシング・リンク・テーマ）は、単にそれだけを取り出せば、非常に危うい、必然性に欠ける犯行に見えるかもしれません。しかし、クリスティは個々の犯行を、記憶に障害を持つスケープゴートに対して徐々に心理的なプレッシャーをかけ、抜き差しならぬ窮地に追い込んでいくプロセス──自分の赴いた先々の土地で、ＡＢＣ殺人が繰り返される。徐々に不安が高まり、精神的に追いつめられていった末に、血染めの凶器という決定的な証拠を発見する──として描いています。犯行の自覚のない人物に、自分が殺人犯であると確信させるには、反復強迫的な心理的ショックを与え続けなければならないわけで、そのために必要不可欠な段取りとして、複数の犯行、すなわちＡＢＣ殺人のシナリオが要請されているということです。

　本書のラストで、ポアロが真犯人に対して「フェアではないし」「スポーツマンらしくない」と告げる場面がありますが、そこでは私利私欲のために、縁もゆかりもない人々を何人も殺したことではなく、「不幸な男を生きながらの死へと落とした残酷さ」が非難されています。言い換えれば、クリスティの狙いもそこにあったというべきでしょう。こうした犯人の邪悪な性格造形は、「それは心理的実験として興味のあるものだった」とうそぶく『そして誰もいなくなった』（一九三九）の犯人へと受け継がれていきます。

　蛇足を承知で、最後にもうひとつだけ。『ＡＢＣ殺人事件』に組み込まれたプロットの二重性に、だれよりも感嘆したのは、エラリー・クイーンその人だったのではないでしょうか？　というのも、後年クイーンは、本書の表と裏のプロットを遠心分離機にかけて別々の長編に仕立て直したような、注目すべき二部作を発表しているからです。

　その二部作とは、第二次世界大戦後の問題作として有名な『十日

間の不思議』と、すでに名前を挙げた『九尾の猫』です。ミッシング・リンク・テーマに挑戦した『九尾の猫』に関してはいうまでもありませんが、一九四八年に発表された『十日間の不思議』では、もうひとりのアレグザンダー・ボナパート・カスト氏というべき不幸な青年が登場し、本書とは対照的な悲劇的末路を迎えます。

　クリスティをライバル視していたクイーンが、『ＡＢＣ殺人事件』という間然するところのない先行作品をどんなふうに料理し直したのか。関心を持たれた読者は、両者を読み比べてみるのも一興ではないかと思います。

鬼に金棒

──『魔術師』（ジェフリー・ディーヴァー）

本書『魔術師イリュージョニスト』は、ジェフリー・ディーヴァーが二〇〇三年に発表した、リンカーン・ライム＆アメリア・サックス・シリーズの第五作 The Vanished Man の全訳である。

今回のテーマは華麗なイリュージョンと、心躍るサーカスの世界だ。大都市ニューヨークの各所で、数時間おきに舞台奇術さながらの連続見立て殺人が発生。市警の厳重な包囲網をかいくぐって、犯人はどの現場からも忽然と消え失せてしまう。あたかも観客の目の前で、鮮やかな脱出パフォーマンスを演じるかのように。遺留品の分析からプロのマジシャンの犯行と推定したライムとサックスは、イリュージョニストを目指す女性カーラにマジックの手ほどきを受けながら、ありとあらゆる不可能を可能にする〝魔術師〟の邪悪なショーを阻止しようとするが……。

ジョン・ディクスン・カーやクレイトン・ロースンの不可能ミステリにしびれたことのある読者なら、最初のページを開いた瞬間から狂喜乱舞することまちがいなしのストーリーだが、お楽しみはそれだけではない。本書はさまざまな意味で、シリーズの節目となる重要な作品に仕上がっているからだ。

我が敬愛なる紳士淑女の皆さまへ──

四肢の自由を奪われた科学捜査の天才ライムと、彼の手足となって現場を飛び回る婦人警官サックスの名コンビは、『ボーン・コレクター』（一九九七）で初登場して以来、新世紀のアメリカ・ミステリを背負って立つ人気キャラクターに成長した。ニューヨークを主舞台にしたこのシリーズが、「科学と論理」を旗印に掲げたクラシックな名探偵小説の王道パターンと、九〇年代ハリウッドの脚本術を凌駕する（時として映像化すら困難な）ジェットコースター・サスペンスの巧妙なハイブリッド作品であることは、今さらくどくど説明するまでもないだろう。

しかし、最初から大当たりを取ったシリーズだけに、新作に対する読者の期待と要求水準は、どんどんエスカレートしていく。そう

でなくても、毎回おなじみのメンバーが持ち回りで見せ場を作る「ライム組」のチームワークは、ややもすれば水戸黄門化してしまいがちなものだ。主役コンビの関係は徐々に変化しているけれど、究極の安楽椅子探偵というデフォルトの設定をいじるわけにはいかない。章が変わるたびにドンデン返しを連発する高速処理のストーリーテリングにしても、作品数が増えていくにつれ、読者がある程度パターン慣れしてくるのは避けられない。

　第二作『コフィン・ダンサー』（一九九八）を書き終えた時点で、ディーヴァーがシリーズの延長をためらうポーズを見せたのは、そのせいもあるだろう。娯楽ミステリのツボと、連続活劇のテクニックを知り尽くした「ドンデン返し職人」ディーヴァーは、ライム・シリーズを脅かす最大の敵が自らの内部にひそんでいることに、誰よりも早く気づいていたにちがいない。すなわち、マンネリの危機である。

　作風が偏るのを嫌った（？）ディーヴァーは、ライム・シリーズの新作とシリーズ外の単発作品を毎年交互に発表することを公約する。さらにシリーズ第三作『エンプティー・チェア』（二〇〇〇）では、ホームグラウンドを離れた南部の田舎町へ出向き、第四作『石の猿』（二〇〇二）では、中国の陰陽思想をプロットに導入してみたりと、さまざまな趣向を凝らし、目先を変えることに腐心してきた。

　そういう意味では両方とも「異色作」の部類に入る作品なのだが、そろそろ正攻法の頭脳戦が恋しくなってきたのだろう。五作目に当たる本書では、満を持してシリーズの本道に立ち返らんとする作者の意気込みがひしひしと伝わってくる。第I部は『ボーン・コレクター』譲りのタイムリミット／シリアルキラー小説、第II部は『コフィン・ダンサー』を思わせるアタック＆カウンターアタック・スリラー色が濃厚で、要するにライム・シリーズのいちばん美味しいところを圧縮し、シームレスにつなぎ合わせたような構成になっているということだ。

　これが単なる旧作の焼き直しでないことは、やたらと気合いの入った敵キャラの造形を見れば明らかだろう。神出鬼没のスーパー・マジシャン〝魔術師〟の正体は、サービス精神旺盛なエンターテイナー、ジェフリー・ディーヴァーのデフォルメされた自画像にほかならないからである。

ある時は片目の運転手、ある時は流しの歌い手、またある時は手品好きのキザな紳士、そしてまたある時は白バイの警官、……しかしてその実体は……

片岡千恵蔵「多羅尾伴内　七つの顔の男だぜ」

今回の敵役〝魔術師〟は、「デヴィッド・カッパーフィールドとハンニバル・レクターを合体させたような」サイコ・イリュージョニスト。ちなみに原文では、ほんものの魔法使いと手品師の両方を指すmagicianではなく、プロフェッショナルなエンターテイナーであることを示すconjurerという呼称が用いられている（八五頁）。魔術師というとおどろおどろしいイメージが先行してしまうけれど、〝未詳〟の容疑者をThe Conjurerと名付けることで、アミューズメント・ショーになぞらえた作品の狙いをはっきりと告げている点もお見逃しなきように。

変幻自在のプロットで読者を手玉に取るディーヴァーがそうであるように、マレリックと自称する〝魔術師〟は、卓越したミスディレクションの技法とさまざまなトリックを駆使して、観客の目と心を意のままに操る達人だ。イリュージョンとクロースアップ・マジックの名手であり、脱出とピッキングの上級テクニックを体得しているので、どんなに厳重な警備でもあってなきがごとし。しかも、プロテウス・マジック（早変わり）を得意とし、年齢、性別、人種を問わず、瞬時にしてありとあらゆる人間に化けることができるというのだから、これはもう──読者もお察しの通り──怪盗ルパンとか、怪人二十面相の領域である。今までライムが相手にしてきた犯罪者の中でも、〝コフィン・ダンサー〟に勝るとも劣らない強敵ではないだろうか？

先に触れたように『コフィン・ダンサー』以降、ディーヴァーは公約通り、ライム・シリーズを一作おきに執筆、新作として発表してきた。しかし今回はその例外で、『石の猿』を執筆中、「どうしてもライムに解決させたい事件」と新たな着想が浮かんでしまい、急遽予定を変更して、この第五作に取りかかったという。

ウェブ上に公開されたインタビューによれば、本書の着想が浮かんだきっかけは、ビジネス・パートナーの息子を連れて、ニューヨーク名物の〈ビッグ・アップル・サーカス〉を見にいったことらしい。そこで目にした早変わりクイック・チェンジ芸人のショーに圧倒されたディーヴァーは、もし犯罪者がステージ上のイリュージョニストのように自在に容貌を変え、一瞬にしてまったくの別人になりかわれるとしたら、どんなに怖ろしいことだろうと考えた。その思いつきから〝魔術師〟というキャラクターが生まれたというのである。

　もっとも、この発言は少し割り引いて聞く必要があるだろう。カメレオンさながらの変装というモチーフは、前からディーヴァーのお気に入りで、「ライム組」の常連、フレッド・デルレイのトレードマークになっているからだ。ただし、ＦＢＩの覆面捜査官であるデルレイの変装は、時間をかけて特定のキャラクターを練り上げ、敵方の懐にもぐり込んでいく俳優タイプのもの。短い時間で次々と外見を変えていく〝魔術師〟の早変わり術とは、目的もコンセプトも異なる（今回デルレイの登場シーンが見当たらないのは、変装というコンセプトの衝突を避けるためかもしれない。その穴を埋めるように、シリーズ外の『悪魔の涙』に登場したあの人やこの人がゲスト出演しているが）。

　思うに、ディーヴァーは以前から、ルパンや二十面相のような早変わりに強い関心を抱いていたのではないか？　しかしそうした超人的な変装術は、あまりにも荒唐無稽すぎると考えて、もう少し説得力のあるデルレイ型の変装パターンに筆をとどめていた。ところが、〈ビッグ・アップル・サーカス〉の早変わりショーを目の当たりにして、ディーヴァーは、自分の認識不足を反省したにちがいない。優秀なマジシャンの技量とディテールへのこだわりをもってすれば、現代のニューヨークが舞台でも、アルセーヌ・ルパンばりの七変化をリアルに再現することは十分に可能なはずであると。

　鑑識捜査のディテールにしてもそうだが、不可能を可能にする魔法のテクノロジーを手に入れた時のディーヴァーは、調子のいいハッタリも含めて、まさしく「鬼に金棒」状態なのである。

　忍耐という美徳の効力を誰よりもよく知っていたマリニはそれが自分の奇術の効果をたかめるという保証さえあれば、どのような種類の労力もいといませんでした。

松田道弘「ほんとうの魔法使いのように━奇術師マックス・マリニのはなし」

　ここで少し脱線して、筆者の妄想を展開する。ディーヴァーが本来の執筆ペースを変更して、〝魔術師〟対〝名探偵〟という活字のイリュージョンに没頭した一因は、二〇〇一年の九・一一同時多発テロの後遺症にあるのではないだろうか。

　九・一一テロ発生当時、ディーヴァーはアメリカ政府の対中国外交のダブル・スタンダードを浮き彫りにする『石の猿』を書いていた（同書の巻頭には、テロの犠牲者に捧げられた追悼文が掲げられている）。ところがその執筆の最中、同時多発テロの余波を受け、対中国政策の方針が親中派の国務省寄りに軌道修正されてしまったのである。そのせいでいろいろと書きにくい部分が生じ、ディーヴァー自身、不完全燃焼の感が拭えなかったのではないかと推察される。

　もともとディーヴァーが政治的なメッセージより、娯楽性を最優先する作家であることは言うまでもない。だがそれ以上に、九・一一ショックと先の見えない「テロとの戦い」へ否応なく押し流されていく国内情勢に対する一種の防波堤として、自らの主戦場であるフィクションの世界にいっそう深く沈み込んでいくのは、無理からぬ反応だろう。そこで真っ先に選び取られたのが、イリュージョンというエンターテインメントの閉じた小宇宙だったことは、非常に示唆的であるように思われる。

　閑話休題。そうした内向化（？）のプロセスにおいて、ディーヴァーは自分の小説の書き方についても、内省を迫られたふしがある。本書には「エフェクト」と「メソッド」と呼ばれるマジックの構成原理、あるいはイリュージョニストが駆使するミスディレクションの技法をめぐる、懇切丁寧な解説が盛り込まれているのだが、ライム・シリーズの愛読者なら、作中でレクチャーされる数々のテクニックが、これまでのディーヴァー作品でも手を替え品を替え、惜しげもなく披露されていたことに気づくはずだ。

　またよく言われることだが、ライム・シリーズは結末の意外性を重視するあまり、時としてストーリーが破綻してしまう傾向があ

る。犯人の最終目的と、そこへ至るまでの込み入った手段が合理的なバランスを失って、本末転倒の印象を受けることも珍しくない。しかし、用意周到なイリュージョニストを犯人に据えた本書では、そうしたプロットの泣きどころがうまい具合にクリアされている。観客の目を欺くためなら、万にひとつの可能性まで考慮して、どのような種類の労力もいとわない──ミスディレクションに取り憑かれた〝魔術師〟の歪んだ性格そのものが、目的と手段の不均衡をものともせず、裏の裏の裏、さらにそのまた裏まで、偏執的にたくらまれた犯行計画を要請するからだ。これはドンデン返しに執着する作者にとっても、願ったりかなったりの設定だったにちがいない。

　そのように本書は、ディーヴァーが自らの「メソッド」とこだわりを明かしたテキストとして読めるわけで、〝魔術師〟の正体がデフォルメされた作者の自画像だというのも、そのことを指している。冒頭から繰り返し挿入される「演目」の口上は、作者から読者へ向けて、じかに語りかけられたメッセージでもあるのだ。

　それだけではない。たとえば次のような一節で、ディーヴァーはイリュージョンの構成に仮託しながら、彼自身の理想のプロットについて語っていないだろうか？

「イリュージョニストの演技には物語があるべきだ。すべてのトリックが一つの流れとなり、一つの演し物が次を導き出し、最初のほうに見せた一つまたは複数のトリックがエンディングでふたたび意味を持って観客にうれしいワンツーパンチを食らわせ、息をするのも忘れるほどの感動を与える。それが理想だった」（三五三頁）

「今もいったように、カーラの人生で初めて、サーカスが先手をとっていた」

ジョン・ル・カレ『ティンカー、テイラー、ソルジャー、スパイ』

　少し筆が滑りすぎたようだ。最後に本書のもうひとりのヒロイン、イリュージョニスト見習いのカーラについて簡単に触れて、この解説を切り上げることにしよう。

　難病の母親を抱えながら、マジックショップを経営する元有名マ

ジシャン、デヴィッド・バルザックの下で修業を積んでいるカーラは、アメリア・サックスの年下の分身のようなキャラクターである。警察とマジック界、いずれも女性の進出を煙たがる閉鎖的な組織の中で、自己を確立しようとたゆまぬ努力を続ける二人が、出会ったとたんに意気投合するのは、しごく当然のことだ。のみならず、バルザックとカーラの師弟関係の描写は、本書はもちろん、ライム・シリーズ全体に関わるテーマをくっきりとあぶり出しているようで、いちいち目が離せない。

『魔術師』という作品のテーマが、師匠と弟子のアンビヴァレントな関係であることは指摘するまでもないだろう。それは同時に、鑑識捜査に携わるリンカーン・ライムとアメリア・サックスのパートナーシップにも新たな光を投げかける──本書のラストで、ある「選択」を迫られたカーラが熟慮の末に出した結論は、ライムとサックスの師弟コンビの将来を占ううえでも、ファンには見逃せないところだと思う。

　何年か先にこのシリーズを振り返った時、本書がひとつのターニング・ポイントになっていることをあらためて確認できるのではないか。そんな予感がする。

この人を見よ

――『魔法』（クリストファー・プリースト）

爆弾テロに巻き込まれて瀕死の重傷を負い、事故に先立つ数週間分の記憶を失った報道カメラマン、リチャード・グレイ。

　デヴォンの療養所でリハビリにいそしむグレイを訪れた魅力的な女性デザイナー、スーザン・キューリー。

　かつて恋人どうしだったというスーザンの言葉に導かれ、催眠療法を志願したグレイは失われた記憶を取り戻す──南仏で芽生えた二人の恋は、スーザンにつきまとう作家志望の青年、ナイオールの妨害によって破局を迎えたはずなのだが……。

　追憶のロマンスは、物語のほんの入口にすぎない。世にも奇妙な三角関係を綴ったストーリーは二転三転、読者の予想もつかない展開を見せながら、幾重にもまとった秘密のヴェールを脱ぎ落とし、眩暈のするような衝撃のヴィジョンを突きつけてくるのだから。

　本書『魔法』は、現代英国を代表する語りの魔術師、クリストファー・プリーストが一九八四年に発表した The Glamour の全訳（ただし翻訳には、一九八五年の改訂版が使用されている）である。一筋縄ではいかない小説ばかりを集めた〈夢の文学館〉叢書の第５巻として、一九九五年に紹介された長編を文庫化したものだ。

　当時から「知る人ぞ知る現代の奇書」「プリーストの最高傑作」と一部で絶賛されていた作品だが、内容を紹介しづらい本だったのが災いして、親本は限られた読者にしか届かなかったようだ。今回の文庫化（二〇〇五年一月）は、十年後のリベンジということになるわけで、訳者あとがきに記されているように、ここにきて日本でもプリースト再評価の機は熟している。

　この本を手に取る読者の大半は、〈プラチナ・ファンタジイ〉既刊の『奇術師』The Prestige（一九九五／邦訳は二〇〇四）で、初めてプリースト作品の魅力を知ったのではないだろうか？　若島正氏の解説文に接して、『魔法』の文庫化を心待ちにしていた読者も少なくないはずである。かく言う筆者もそのひとりなのだが、作品リストの順番と逆になるとしても、『奇術師』の後に本書を読んだのはわりと正解だったような気がする。というのも、二人の天才マジシャンがしのぎを削る『奇術師』の合わせ鏡的な構成は、先行する『魔法』の語りの構造を整理して、よりわかりやすく仕立て直し

た入門編のようなところがあるからだ。

　プリーストの経歴と作風の変遷に関しては、訳者あとがきに加え、『奇術師』の若島解説を参照されたい（筆者はミステリ畑の人間なので、慣れないことを書くとボロが出てしまうのだ）。そこでも指摘されているように、この二冊の長編は──多義的なタイトルを介して──密接不可分な関係にある。

　失われた記憶のモチーフや、新聞記者の取材がストーリーを起動しながら、取材の内容が本編にはほとんど関わってこない点、読者を翻弄するポリフォニックな叙述スタイルなど、重なる部分が多いだけではない。いずれの作品でも古典的なＳＦのテーマが、ジャンルの「お約束」に頼らない設定の中で、まったく新しい視点から語り直されている。ところが、『奇術師』における「瞬間移動」の扱いとちがって、『魔法』では肝心なテーマが何なのか、なかなか見えてこない書き方がしてあるのだ。

　もちろんこれは作者の周到なたくらみで、パートごとに視点と叙法がスライドしていく凝った構成と、雲をつかむような遠回しの語り口は、やがて明らかになるテーマと完全にシンクロしている。形式と内容の魔術的統一、と言ってもいい。ガジェットの使用が目立たないので、最初は取っつきにくいかもしれないが、語りのヴェールに覆われた物語の構造がその姿を現してくるにつれ、読者は一度ならず、驚きと感嘆の声を挙げずにはいられなくなるだろう。

　これに比べると、『奇術師』という作品は、語りの構造とテーマ（ガジェット）を思いきって前景化することで、エンターテインメントとしてのつかみのよさを獲得した半面、物語の底が割れやすくなってしまった感は否めない。『奇術師』のスタイルが「顕教」だとすれば、『魔法』という作品はコアな「密教」に当たるということだ。いずれを取るかは好みの分かれるところだが、プリースト中毒者の多くが『奇術師』以上に本書を高く評価しているのは、より上級者向けに手の込んだ語りが仕組まれているせいだろう。だから『奇術師』→『魔法』の順で読めば、ますますプリーストの奥深い魅力の虜になること請け合いなのである。

　……とここまで書いてきて、思わず頭を抱えてしまうのは、訳者

の古沢嘉通氏があとがきで、次のように記しているためだ。「物語の性質上、いっさいの予断を抱かずに作者の『語り＝騙り』に身を任せるのが、本書を読む際の正しい態度なのである」。これはまったく仰せの通りで、本文より先にこの解説を読む人もいるはずだから、なかなか踏み込んだことは書きづらい。

　なるべくぼかした表現で、もう少し本書のたくらみ（の一部）について触れていくつもりだが、いかなる予断も持ちたくない読者は、ここから先は目を通さない方がいいかもしれない。

＊

　この小説の根幹をなす着想は、Ｈ□Ｇ□ウェルズとＧ□Ｋ□チェスタトンが、それぞれ別個に発表した同名の作品にインスパイアされたものだと思う。ここでは作品名を伏せておくけれど、前者には「百貨店にて」という注目すべき章があり、後者はストーカー的な男女の三角関係を扱っている。

　英国ＳＦの祖と奇想ミステリの巨人の名前を引き合いに出したのは、それ相応のわけがある。十九世紀に発生し、二十世紀に長足の進歩を遂げたＳＦとミステリ──Ｅ□Ａ□ポーを父とする、腹違いの兄弟みたいな二つのジャンル間の緊張と対立を、性格の異なる天才マジシャンどうしの宿命的なライバル関係に置き換えた『奇術師』の構想は、すでに本書によってコンセプトを先取りされているからだ。

　ただし、両者のベクトルは逆向きである。「（擬似）科学」と「手品（小説）」の分岐点を、二十世紀初頭にさかのぼって浮き彫りにする『奇術師』。それに対して『魔法』では、古典的なＳＦテーマを解体し、読者を欺く語りの技法とシンクロさせることで、二つのジャンルの境界を不分明にすることが目論まれている。

　要するにどこまで行っても表と裏の区別がつかない、メビウスの帯みたいな小説なのだが、話はそこで終わらない。本書のジャンル混淆度は、『奇術師』よりいっそうややこしくなっていて、ＳＦとミステリにとどまらず、サイコ・ホラーやダーク・ファンタジイ、さらに荒唐無稽なポルノグラフィと見まがうような記述も含まれて

いる。メタフィクションの要素まで入っているので（筆者はカート・ヴォネガット・ジュニアの長編を連想した）、特定のジャンル小説として腑分けすることはほとんど不可能。広義の幻想文学か、ポストモダン奇想小説のはなれわざとしか言いようのない、実に摩訶不思議で読みごたえのある傑作に仕上がっている。

　そうしたはなれわざを可能にしたのが、本書のタイトルに選ばれたglamourというキーワードの多義性である。古沢氏の注釈と重複するけれど、付け焼き刃は覚悟のうえで、もう少しこの単語の背景を探ってみることにしよう。

　glamourという言葉は、現代英語では「（妖しい）魅力」や「華やかさ」という意味で使われているが、もともとの語義は「魔法」あるいは「呪文」であるという（したがって形容詞のglamorousにも、「魅力的な」とか「華やかな」という意味と同時に、「魔法をかけられた」ないし「魔力を備えた」というニュアンスが生じる）。本文中で「グラマー」もしくは「グラマラス」とルビの振ってある箇所には、すべて二重の意味が込められているといっていいだろう。

　渡部昇一『英文法を知ってますか』（文春新書）によれば、この語は「文法」を意味するgrammar□□ラテン語で「文字の技術アート・オブ・レターズ」を表すgrammaticaが、フランス語を経由してこの形となった—と同じ語源を持つとされている。識字率の低かった中世ヨーロッパでは、羊皮紙に記された文字をすらすら読める司祭や学者は、オカルトの知識に通じた人と見なされ、その結果、民衆の間では、文法を魔術と混同することが珍しくなかったからだ。grammarとglamourでは、似て非なる単語に見えるけれど、渡部氏によると、昔のイギリスや大陸でも、日本人の耳と同様に、ｒ音とｌ音の混同があったという（註）。

たとえば古いスコットランド方言では gramer （グラメール）

の〔r〕音が〔l〕音になって glamor （グラメール）とか

glamour（グラマー）という風になったりした。現代英語の綴字ではglamourグラマーになっているが、その意味はgramaryeグラマリィと同じく「魔法、魔術、魔力」であった。この語形はスコットの文学のおかげで普通に用いられるようになった。そしてその意味の方も「魔法」から「妖しいまでの魅力」、特に「性的な魅力」に変った。

（「文法は魔法であった」）

二人の男がひとりの女をめぐって世にも不思議な恋のサヤ当てを繰り広げる、という本書のストーリーを根幹で支えているのは、この「魅力」と「魔法」のダブルミーニングにほかならない。これに「文法」（＝文字の技術アート・オブ・レターズ）の意を重ねたトリプルミーニングが、魅惑的な語りのマジックを予告しているという手の込みようである。

そこであらためてgrammarという語に注目すると、「成功した報道カメラマン／売り出し中のデザイナー／作家志望のパラサイト青年」という階層的なキャラクター配置にも、作者の含意が見いだせる。挿し絵やレタリングで生計を立てているスーザンは、「映像」を撮る男と、「文字」を操る男の間で引き裂かれていることになるのだから。「映像テクノロジー」と「文字のアート」の間の、イメージをめぐる争奪戦……。この熾烈な争いは、『奇術師』における「科学」と「魔術」の闘争とパラレルになっている。

タイトルの妙は、それだけに限らない。glamourという単語が興味深いのは、l'amourという綴りを含んでいることである。フランス語で「愛」━物語が南仏を舞台にした恋愛小説として幕を開けるのは、たぶんそのせいにちがいない。

（註）ｒ音とｌ音の混同にちなんで、うがった読み方をすると、本書の重要なキーワードである「雲」cloudクラウドという単語は、「群衆、人込み」を意味するcrowdクラウドと発音が似ている。実際、物語が進んでいくにつれて、両者の機能は、徐々に重なり合っていくのだ。ポーの短編「群集の人」The Man of the Crowd をもじれば、ナイオールという人物は、the man of the cloudにほかならないことになる。プリーストはヴァルター・ベンヤミンのボードレール論とアウラに関する考察を参照しているのではないだろうか？

ヴェールを脱いだ「第二の光輪ヘイロー」

──『悪魔の栄光』（ジョン・エヴァンズ）

五月。雨のシカゴ。

依頼人は、カトリック教区のマクマナス司教。

仕事の内容は、イエス・キリストの自筆文書（！）を見つけること――。

私立探偵ポール・パインが、二千五百万ドルの至宝をめぐって、血みどろの争奪戦に巻きこまれる『悪魔の栄光』Halo for Satan（一九四八）は、ハワード・ブラウンがジョン・エヴァンズ名義で発表したHへaイlロo□三部作の二番目の長編に当たります。暗黒街のボスと正体不明の怪人、百万長者と悪女たちが入り乱れ、三つ巴どもえ四つ巴どもえのサバイバルゲームを展開するサプライズ満点のストーリーは、どこを切っても純正ハードボイルド。古きよき時代の私立探偵小説の王道を行く、不朽のスタンダードの本邦初紹介です。

二十一世紀になってようやく邦訳された本書を手にして、感慨にふける読者も少なくないでしょう。正統ハードボイルドの歴史に燦然とかがやくポール・パイン・シリーズは、Halo三部作の『血の栄光』Halo in Blood（四六）と『真しん鍮ちゅうの栄光』Halo in Brass（四九）、それに八年の間をおいて、本名のハワード・ブラウン名義で発表された第四作『灰色の栄光』The Taste of Ashes（五七）が訳されていますが、なぜか『悪魔の栄光』だけ未紹介のまま（行き詰まった長編を短編とカップリングした八五年の第五作 The Paper Gun は除く）、六十年近い歳月が過ぎてしまったのですから。

その六十年の間に、アメリカのハードボイルド／私立探偵小説を取りまく状況は、大きく様変わりしました。ベトナム戦争の敗北とフェミニズムの台頭、そして九〇年代ノワールによるハードボイルドへの死亡宣告――「卑しい街をひとり行く孤高の騎士」という神話的なヒーロー像は、今やすっかりメッキがはがれ、埃まみれの化石同然になってしまったようですが、だからといって前世紀の半ばからタイムスリップしてきた本書を、博物館行きの骨董品と決めつけることはできません。むしろハードボイルド受難の時代だからこそ、潔いほどステレオタイプに徹したポール・パインの地金の輝きに、あらためて目を向けるチャンスだと思います。

というのも、ジョン・エヴァンズのHalo三部作は、一九四〇年代後半、最初の危機に瀕していたジャンルの求心力を取り戻すため、私立探偵小説を再帰的リフレクティヴに定義した最初の成功例だからです。作者本人もはっきりと認めているように、ポール・パイン・シリーズは、レイモンド・チャンドラーの小説の確信犯的な「本歌取り」にほかならないのですが、エヴァンズの貢献（周到なプロットと巧みなサプライズ演出）を抜きにすれば、六〇年代のロス・マクドナルドの高度な達成もなかったかもしれません。

　後世の読者がハードボイルドの「伝統」と見なすようになるものを、先行作品から目に見える形で抽出し、リサイクル可能な様式──小鷹信光氏言うところの「きわめてリアリスティックなドリームランド」──に鍛えなおした陰の功労者と呼んでもいいでしょう。小鷹氏が「マンハント」（六二年十一月号）に発表した「行動派ミステリィ作法④／Ｊ□エヴァンス作『悪魔への後光』──初期の三部作を中心に」という紹介文の中には、すでにつぎのような指摘があります。

　私立探偵が事件の依頼を受けて調査にかかり、死体を発見し、オフィスに戻るやギャングスターに一撃をくい、見知らぬ女性に介抱されるくだり。二人組のチンピラに誘拐されたり、尾行や、警察とのおきまりのやりとりのくだりなどが、ひとつの型にはまっていることも感じられます。トントントンと講談や落語のように、きまった型をとって展開される──ひとつの典型がここにあると思います。

　第二次大戦以後、ペイパーバック本で氾濫した私立探偵ものをあまり多く読みすぎた方には、年代的には古いＪ□エヴァンスの作品などをリプリントでお読みになると、たいへん類型的に思えるでしょうが、ほんとうは終戦直後に書かれたこれらの作品こそ、後につづく多くの作品の見本であったのです。

＊

　ポール・パイン・シリーズが私立探偵小説の「本流」を絶やすことなく、伝統的スタイルのすぐれた文化的遺伝子ミームを次世代に

バトンタッチできたのは、ジョン・エヴァンズという作家が、パルプ・マガジンの腕きき編集者ハワード・ブラウンという、もうひとつの顔を持っていたことと切っても切れない関係があります。

　一九〇七年、ネブラスカ州オマハで私生児として生まれ、不遇な少年時代を送ったブラウンは、十七歳のとき故郷を飛び出し、ヒッチハイクでシカゴにたどり着きました。おりしも禁酒法時代（二〇～三三）のまっただなか、「暗黒街の帝王スカーフェイス」アル・カポネが牛耳る大都会シカゴは、すっかり彼を魅了したようです。鉄鋼会社の職工、デパートの発送係、セールスマンや家具会社のローン回収係など、さまざまな職を転々としながら、パルプ・マガジンへの投稿を始めたブラウンは、四一年、地元のジフ・デイヴィス出版社に採用され、「マンモス・ディテクティヴ」誌の編集を任されることになります。後に同社の看板ＳＦ雑誌「アメージング・ストーリーズ」や「ファンタスティック（・アドヴェンチャーズ）」の編集長を務めたことからも、彼の名編集者ぶりがうかがえるでしょう。

　編集の激務をこなす一方、ブラウンは複数のペンネームを使ってＳＦやミステリを執筆し、自社の雑誌に掲載していきます。最初の長編Warrior of the Dawnは、少年時代の憧れだったＥ□Ｒ□バローズ風のヒロイック・ファンタジーで、「アメージング・ストーリーズ」に連載された後、四三年に単行本になりました（ジフ・ディヴィス社を退職した五六年に刊行された長編Return of Tharnは、その続編に当たります）。

　ミステリ誌の「マンモス・ディテクティヴ」には、下積み時代の経験を生かして、デパート探偵ウィルバー・ペディや、不動産会社のトラブルシューター、ラファイエット・マルドゥーンのシリーズなどを発表。Incredible Ink（97）に収められた当時の短編について、ジョン・Ｌ□ブリーンは、「パルプ・マガジンはほとんどクズだとしても、その崩れゆくページから救い出すべき価値ある作品がある」とコメントしています。

　四〇年代のブラウンは、パルプ・マガジンの常連作家だったロイ・ハギンズや、ウィリアム・Ｐ□マッギヴァーンと親しかったようです。『真鍮の栄光』ではハギンズの「小手のきいた小説」を持ち上げ、本書でもマッギヴァーンの処女長編『囁く死体』（四八）に言及していますが、これは編集者ブラウンが、同じ志を持つ新人作家にエールを送ったようなものでしょう。後者が皮肉っぽい書き方になっているのは、マッギヴァーンへの当てこすりではなく、

『囁く死体』の主人公が「探偵雑誌の編集長を務めるミステリ作家」という設定なので、つい本人の地が出てしまったところだと思います。

　これに限らず、ポール・パイン・シリーズには、楽屋落ち的なミステリへの言及がふんだんに盛りこまれており、それらの記述からエヴァンズという作家の、探偵小説ジャンルに対する強い帰属意識を読みとることができます。中でも注目すべきは、Halo三部作に共通して顔を見せる唯一のレギュラー、アパートの夜番サム・ウィルソンとの会話シーンでしょう。詮索好きで、パルプ探偵小説の愛読者であるサムは、私立探偵パインの虚実を裏返した分身、もしくはバーチャルな後見人（興味深いことに、本書と同じ一九四八年には、フレドリック・ブラウンのメタＳＦ『発狂した宇宙』の原型となった中編版がパルプＳＦ誌に発表されています）という立場にあり、ハードボイルドという共同幻想ドリームランドを維持するために、なくてはならない存在となっているからです。

　パインとサムの共依存関係は、パルプ・マガジンのコレクターである「名無しのオプ」シリーズ（ビル・プロンジーニ）や、私立探偵小説マニアの妄想が現実化する『俺はレッド・ダイアモンド』（マーク・ショア）といったポストモダン・ハードボイルドを先取りするものです。軽い息抜きの場面とはいえ、こうした記述が紛れこんでいるのは、やはりジャンルに対する危機的／批評的クリティカルな意識の表れに見えますが、現場の腕きき編集者だったブラウンの目に、当時のハードボイルド・シーンはどのように映っていたでしょうか？

　パルプ・マガジンという「卑しい」出自を持つハードボイルド探偵は、一九四〇年代後半、ハリウッドの私立探偵映画ブームと、薄利多売を旨とする安価なペイパーバックの普及（戦地のＧＩ向けに支給された〈軍隊文庫〉を含む）によって、ようやくアメリカ大衆文化の神話的ヒーローの座を占めました。

　にもかかわらず、第二次世界大戦中から戦後にかけて、ハードボイルド・シーンは早くも停滞期を迎えます。最大の理由は、戦前のシーンを牽引した二人の立役者の沈黙──ダシール・ハメットはとうに筆を折って久しく、レイモンド・チャンドラーもハリウッドの脚本家生活で疲弊して、スランプに陥っていたためですが、同時にジャンルの大衆化が、私立探偵物の粗製濫造に拍車をかけたこと

も、その一因でしょう。『娯楽としての殺人』（四一）でハメットを絶賛したハワード・ヘイクラフトは、「ニューヨーク・タイムズ　ブックレビュー」（四五年八月十二日）に寄稿した「第二次世界大戦下および戦後の推理小説」の中で、つぎのような辛口のコメントを記しています。

　早いうちに書き留めておかねばならない一つの例外がある。総体的なテクニックの進歩に比べて、ハードボイルド小説が業を煮やすほど見せかけだけの退屈なものになっているのだ。ハメットの黄金時代が懐かしくなるほどに（レイモンド・チャンドラー、A□A□フェア他、二、三の例外を除くと）、タフガイたちがアクションを探偵活動と思いこんだり、アルコール中毒をユーモアと取り違えたり、リアリズムをポルノと勘違いしていたりでは、ちょっとばかり情けなくなってくる。［松井百合子訳］

　こうした通俗・大衆化のシンボルといえるのが、ミッキー・スピレーンのマイク・ハマー・シリーズです。一九四七年の第一作『裁くのは俺だ』を皮切りに、五二年の『燃える接吻』に至るまで、スピレーン＝ハマーの男根主義的暴力小説は、空前のベストセラーを記録しましたが、その作風はまさにヘイクラフトの危惧を裏書きするようなものでした。ほぼ同時期にハードボイルド・シーンの最前線に躍り出たスピレーンの快進撃に、エヴァンズ／ブラウンも複雑な思いを抱いたにちがいありません。

　マイク・ハマー・シリーズが一段落した五二年、ブラウンはスピレーン名義で「ヴェールをつけた女」を代作し、お膝元の「ファンタスティック」に掲載します。「スピレーンの異色の初ＳＦ！」と銘打たれたこの中編は、E□R□バローズとマイク・ハマー的タフガイの二重パスティーシュ──マッチョな資産家テリスが、緑色の肌を持つ地底人のヒロインを守るため、非米活動調査委員会ＨＵＡＣを擬した政府の査問委員会にたったひとりで立ち向かうという、スピレーン本人も腰を抜かすほどの問題作でした。『スピレーン傑作集２』の解説で、代作の事情に触れながら、小鷹信光氏はつぎのように述べています。

この設定は、作品のおもしろさとはほとんどかかわりをもたないにせよ、あきらかに、愛国的右翼自由主義者マイク・ハマーへの挑戦状である。（中略）「ヴェールをつけた女」は、希望のない失意のままでおわる。じつに悲劇的なアンチ・サクセス・ストーリーなのである。もしこの作品に、ハマー・シリーズとの異質性、成功した初期七作のパロディとしての真の意味を求めるとすれば、その点をおいてないだろう。（中略）ミステリアスな謎はのこるが、とにかく「ヴェールをつけた女」が、皮肉なことにハマー・シリーズに終止符を打つ傑作中編であることはまちがいはないのだ。

「ヴェールをつけた女」を一読すれば、エヴァンズ/ブラウンがいかに「本歌取り」の達人であり、有能な編集者であるか、ということがわかるはずです。しかし、それ以上に重要なのは、この代作がマイク・ハマー・シリーズを文字通り「内破」してしまったことでしょう。彼のアイロニカルなふるまいが、戦後の通俗ハードボイルドに対する痛烈なカウンターパンチだったことは、いうまでもありません。

＊

身元不明の男の埋葬に立ち会う十二人の牧師の謎と、百万長者の不品行な娘の素行調査が並行し、意外な真相が明かされる『血の栄光』。シカゴで失踪した田舎娘の捜索が、レズビアン女性の連続殺人の引き金となる『真鍮の栄光』。未亡人の依頼で同業者の不審死を調べ始めたパインの前に、町ぐるみの隠蔽工作が立ちふさがる『灰色の栄光』──ポール・パイン・シリーズに共通する特徴として、結末の意外性を重視したプロットと魅力的な悪女の存在が指摘されますが、お読みになればわかる通り、『悪魔の栄光』もその例外ではありません。特にパインが犯人の正体を暴くシーンは、開いた口がふさがらないような、問答無用のインパクトに満ちています。とはいえ、すでに邦訳のある三長編と比べると、やや趣の異なる作品になっていることもたしかなのですが。

ストーリーから荒っぽい印象を受けるのは、キリストの自筆文書をめぐる宝探しが、ダシール・ハメットの『マルタの鷹』（一九三

〇）を踏襲したものだからでしょう。『アラビアン・ナイト』風の響きを持つジャファー・バイジャンという怪人も、『マルタの鷹』のジョエル・カイロを下敷きに、フー・マンチュー博士や三〇年代の「仮面のパルプ・ヒーロー」もどきの誇張をほどこした、ある意味レトロなキャラクターです。

ところが、ハメットが登場人物の口を通して、ロードス島騎士団に始まる「鷹」の来歴を長々と語っているのに対して、エヴァンズは古文書の由来をずいぶんあっさりと流しています。荒唐無稽になりすぎないよう、筆を抑えたのかもしれません。それでも、リアルタイムの読者にとって、この導入はそれほど唐突なものではなかったはずです。なぜかというと、本書が発表される前年、「死海写本」の発見（死海北西部のクムラン付近の洞窟で、山羊飼いの少年が『旧約聖書』の写本の断片を見つける）という歴史的な大事件が起こっているからです。時事ネタをすばやくアレンジして、大風呂敷を広げるところなど、いかにもパルプ編集者らしいセンスが感じられますが、『悪魔の栄光』にしっかりと刻印された同時代性は、それのみにとどまりません。

前年の一九四七年には、本書のモチーフとなるもうひとつの重要な出来事が起こっています。言わずと知れた「暗黒街の帝王」、アル・カポネの死です。

ニューヨークの貧しいイタリア系移民の子として生まれ、少年時代から犯罪組織に加わっていたアル・カポネは、禁酒法施行（二〇）の翌年、活動の拠点をシカゴへ移し、外国酒の密輸と密造酒の製造、販売を手がけます。莫大な収入を得てイタリア系ギャングの頂点に立ったカポネは、政界・警察を買収、さらに二九年の「聖バレンタインデーの虐殺」など、数多くの抗争・殺人事件の黒幕として、市の実権を握りました。「アンタッチャブル」で名を馳せたエリオット・ネスとの死闘をへて、三一年、カポネは脱税容疑で起訴。懲役十一年の有罪判決を受けて、最終的にアルカトラズ刑務所に収監されます。三九年に出獄し、フロリダで隠退生活を送りましたが、すでに神経梅毒に冒されて廃人となっており、二度と古巣のシカゴへ戻ることはありませんでした。

『悪魔の栄光』の影の主役であるルイ・アントゥーニという人物が、カポネをモデルにしていることは、一目瞭然でしょう。もともとシカゴという街は、本書に登場するティニー巡査部長もそうです

が、アイルランド系の移民が多いせいで、カトリック色の濃い土地柄です。禁酒法というのは、禁欲的なプロテスタンティズムの悪しき象徴みたいなものですから、同じカトリックのイタリア系ギャングが禁酒法を逆手にとって、シカゴで勢力を拡大するのは理の当然ということになります。カトリック教会の司教が依頼人、という本書の一風変わった設定も、そうした土地柄から自然に出てきたものでしょう。

禁酒法とカポネの時代は、「ジャズ・エイジ」「狂乱の二〇年代ローリング・トゥエンティーズ」と呼ばれるシカゴの黄金時代でもありました。佐藤賢一氏のピカレスク小説『カポネ』を読むと、地元のシカゴ市民にとって、カポネは単なる「民衆の敵ナンバーワン」ではなく、アメリカン・ドリームを実現した神話的ヒーローであり、享楽的な都市文化と大衆消費社会の庇護者という別の顔を持っていたことがわかります。ロバート・キャンベルのシカゴ探偵物『ごみ溜めの犬』(八六)にも、こんな一節がありました。「シカゴは禁酒法時代を乗り越えられずにいるのだ。(中略)カポネ以後、何もかもが下り坂になったとでもいうように」[東江一紀訳]

むろん、二〇年代のシカゴで青春期をすごしたエヴァンズにとっても、禁酒法時代の「暗黒街の帝王」にまつわる記憶は、輝かしい「栄光」に包まれていたはずです。小鷹信光氏の文章ばかりで恐縮ですが、読者の心に強い印象を残すアントゥーニの描写について、前記の「行動派ミステリィ作法」からもうひとつ、示唆に富むくだりを引用しておきましょう。

同じ旧時代的人物でも、死にかけている古いシカゴ時代のギャングの描写などは、ホンモノといった感じがします。古い大ボスのかもしだす雰囲気・人生観・虚勢には、時代のうつりかわりがはっきり描写されていると同時に、ちょっぴり〝懐しき良き時代〟への懐古趣味もうかがわれます。

かつての王国に帰還できなかったアル・カポネへの鎮魂歌レクイエム──『悪魔の栄光』の最大の読みどころは、ここにあるといっていいでしょう。そして、エヴァンズの文体に「懐かしき良き時代」へのノスタルジーを見いだした小鷹氏の指摘は、期せずしてハワード・ブラウンの「その後」を暗示していました。

というのも、チャンドラーとパインへの〝長いお別れ〟を告げるような、陰鬱なムードの漂うシリーズ第四作『灰色の栄光』（夜警のサムも登場しない）を発表したのを最後に、シカゴの街と私立探偵小説に見切りをつけ、盟友ロイ・ハギンズの招きでハリウッドに活動の拠点を移したブラウンは、まるで過去に取りつかれたかのごとく、禁酒法時代のギャング抗争をテーマにしたＴＶ□映画のシナリオ（晩年は同じテーマの小説）を書き続けることになるからです。

　ロイ・ハギンズと組んだブラウンは、五七年以降、「マーヴェリック」「ヴァージニアン」「逃亡者」といった人気シリーズを始めとして、数多くのＴＶドラマ脚本を手がけました（「鬼探偵マニックス」では、「刑事コロンボ」の産みの親レヴィンソン＆リンクとも仕事をしています）。そうしたおびただしいシナリオの中でも、禁酒法時代のギャング抗争をテーマにした作品は、別格の位置を占めており、ある意味で、後半生のライフワークと呼ぶことができるでしょう。たとえばブラウンは、ロジャー・コーマン製作で、二本のカポネ映画──「聖バレンタインの虐殺／マシンガン・シティ」（六七）と「ビッグ・ボス」（七五）──のシナリオを書いていますし、それ以前にも、禁酒法時代のニューヨークの伝説的ギャング、ダッチ・シュルツを描いた映画「ギャングの肖像」（六一）では、ハリー・グレイの原作小説の脚色を担当しました。

　一話完結のＴＶシリーズ「プレイハウス90」で放映されたSeven against the Wall（58）は、聖バレンタインデーの虐殺を題材にしたエピソードですが（警官に扮したカポネの配下が、闇酒の手入れを装って、抗争相手の七人のギャングを壁の前に立たせ、マシンガンで皆殺しにした）、このドラマにもハワード・ブラウンの名前がクレジットされているようです。七〇年代に入ってからも、ブラウンの筆力は衰えず、人気ＴＶシリーズ「スパイ大作戦」に、四本のシナリオを提供。舞台こそカポネ時代ではありませんが、四話すべてが犯罪シンジケートがらみの脚本でした。

　さて、三十年近く活字の世界から離れていたブラウンですが、一九八五年、ＰＷＡ（アメリカ私立探偵作家クラブ）から功労ジ・アイ賞を授与されたのをきっかけに、小説の執筆を再開します。八八年、満を持して発表されたブラウン名義の新作長編Pork Cityの舞台

は、やはり禁酒法時代のシカゴでした。

　この作品は、一九三〇年六月、カポネ一党との癒着が噂されていた「シカゴ・トリビューン」紙の名物記者、ジェイク・リングルが殺害された事件を扱った実録物の歴史ノワールで、本国では、ジェイムズ・エルロイの〈ＬＡ四部作〉や、マックス・アラン・コリンズのネイト・ヘラー・シリーズと肩を並べるほど、高い評価を受けているようです。ブラウンは、ポール・パイン・シリーズ中絶の理由を問われて、「ハードボイルドに飽き飽きしたからだ」と答えたそうですが、カポネ時代のシカゴへのこだわりだけは、齢よわい八十になっても捨てられなかったということでしょう。

（付記）

　せっかくの機会なので、ポール・パイン・シリーズ以外のエヴァンズ／ブラウン作品について、いくつか補足しておきましょう。ハワード・ブラウン名義で発表された『夜に消える』Thin Air（五四）は、ニューヨークの広告代理店の重役が、神隠しのように失踪した妻を発見するため、宣伝メディアを総動員して捜索キャンペーンを打つという「劇場型捜査」小説の先駆的作品。十八番の「変身／なりすまし」テーマを巧みに織りこんだ、五〇年代サスペンスの佳作です。「まるで二日酔いのエラリイ・クイーンだが、まがりなりにも話のつじつまは合う」というくだりなど、ブラウン節も健在。

　ロイ・ハギンズ名義の代作「闇の中の男」Man in the Dark（五二）は、パトリック・クェンティンのダルース夫妻シリーズをバッド・エンディングに書き換えたような、題名通りのダークな短編。身元不詳の焼死体の扱いに、この作者らしいヒネリがあります。邦訳は「日本版ＥＱＭＭ」一九六三年六月号に掲載。

　ジョン・エヴァンズ名義で「マンモス・ディテクティヴ」四四年二月号に掲載、九七年にブラウン名義で初単行本化されたのがMurder Wears a Halo（未訳）。ジョン・Ｌ□ブリーンは「陪審席」のレビューで、「シカゴのパルプ・ライター、ドン・ハーンは謎めいた文学好きの美女ロア・サントリーと恋に落ち、その二人の関係は二件の殺人事件の裁判と、ブラウンがペリー・メイスンに敬意を表したエンディコット（エンド）・オーヴァーエンドの唯一の事件記録に結びついていく」と紹介しています。

やはりエヴァンズ名義で『血の栄光』の翌年に発表されたIf You Have Tears（四七）は、美貌の秘書ローナの色香に迷い、転落していく銀行重役を描いたＪ□Ｍ□ケイン風のノワール。これも未訳なので詳しい内容はわかりませんが、ケイン原作、チャンドラー脚本の映画「深夜の告白」にインスパイアされたとおぼしきストーリーで、小味なツイストを利かせた悪女物のクライムノベルのようです。

かれらは一人では生きられない

―『北米探偵小説論』（野崎六助）

野崎六助の大著『北米探偵小説論』は、独自の史観にもとづいて、二十世紀アメリカ探偵小説史のトータルな再編をもくろんだ画期的長編評論である。

類書としては、ハワード・ヘイクラフト『娯楽としての殺人』、ジュリアン・シモンズ『ブラッディ・マーダー』ぐらいしか思い浮かばない。野崎の論は、探偵小説の発生史をカットし、記述の対象をアメリカ現代史に絞っているが、叙述の強度と毒性の高さにおいて、米英の先達をはるかにしのいでいる。

本書のファースト・エディション（旧版）は、一九九一年、湾岸戦争停戦の半年後に青豹書房から刊行され、翌年、第四五回日本推理作家協会賞（評論部門）の栄冠に輝いた。質量ともに当時のミステリ評論の常識をこえる、圧倒的な水準を達成していたのだから、受賞は当然だろう。同年の長編部門は、綾辻行人『時計館の殺人』と宮部みゆき『龍は眠る』のダブル受賞（短編部門は受賞作なし）で、日本のミステリ・シーンが新たな成熟期を迎えたことを告げる、象徴的な顔ぶれだったといえる。

早いもので、それから十五年の歳月がすぎたけれど、この分野において、野崎の仕事に匹敵する体系的な書物は、いまだに現れていない。質的にも、量的にも、ワン・アンド・オンリーの座を占めつづけているし、本書に記録されたような孤軍奮闘の総力戦に志願する書き手は、おそらくこれからも出ないだろう。『北米探偵小説論』は、占領下に生まれた野崎の世代──「われわれの世代の無意識は、アメリカ文化によって植民地化されている」（ヴィム・ヴェンダース）──でなければなしえないタイプの仕事であり、終わりのないカノンのように増殖することを運命づけられているからだ。

九五年、野崎は本書の続編と銘打った『アメリカン・ミステリの時代』を刊行、さらに九八年には、旧版に千枚の加筆をほどこした増補決定版をインスクリプトから上梓する。増補決定版の帯には、つぎのような紹介文が付されていた。

探偵小説という形式にアメリカ文学のすべてを叩き込み、明滅する歴史にアメリカの希望と悲劇を描ききる、野崎六助のライフワー

ク。作家＝探偵＝ヒーローの遍歴に帝国の彷徨を透視するその視線は、二十世紀極東の運命をも照らし出した。アメリカニズムの底に降り立ち、百年の夢を救出する比類なき大著。

　ライフワークという表現は、いささかも誇張でない。それどころか、野崎のミステリ評論家としての仕事は、そのほとんどが『北米探偵小説論』の補遺と注釈に当てられているといっても、過言ではないだろう。

　サイコミステリというジャンルを俯瞰する『異常心理小説大全』（九七）しかり、ガイドブック風の目次を掲げた『アメリカを読むミステリ１００冊』（二〇〇四）しかり。おびただしい量の翻訳ミステリ時評・解説文は、未来の『北米探偵小説論完全版』のためのノートのように書かれているし、国産ミステリを扱ったさまざまな同時代批評もその例に洩れない。本書の第V章５節「山にはジャップはいない」に端的に示されているように、野崎は戦後の日本ミステリを「アメリカ植民地文学」の一変種、すなわち「北米探偵小説」のサブジャンルと見なしているからである。

　したがって、視点をひっくり返せば、『北米探偵小説論』と名づけられた野崎の地獄めぐりは、アメリカ文化によって隅々まで占領された（われわれの）無意識の探究と、その呪縛からの解放を究極の目的に据えていることになる。それは同時に、著者自身の「病」──トラウマとしての『Ｙの悲劇』（第IV章５節「悲劇の記号学」を参照）──を克服するための、終わりのない精神分析にほかならない。本書の記述が、時として自他の境界を踏みこえ、悲痛な詠嘆のトーンに染まりがちなのは、そのためである。アメリカという名の「帝国」が自壊するか、あるいは、野崎の寿命が尽きないかぎり、この地獄めぐりが果てることはありえないだろう。

　話が先走りすぎたようだ。周辺書も含めて、ひたすら増殖と膨張をくり返してきた『北米探偵小説論』だが、十五年目の節目に当たる今回の文庫版は、そうした従来の流れに逆らうような、コンパクトで完結性の高い作りになっている。

　分量は旧版のほぼ半分、年代的には一九四〇年代の半ばぐらいまでを扱った編集で、ライトユーザー向けの「お試し版」と呼んでも

いい。二十世紀初頭のアメリカ文学シーンを概説したI章とII章を除けば、言及されている作品も、翻訳ミステリ読者にはおなじみの古典的名作がほとんどなので、及び腰になる必要はないだろう。

巻末に付された「はしり書き的うしろ書き」には、つぎのような一節がある。

そもそも第一案は、ヴァン・ダインの登場から人民戦線の路線までの十年ほど、ちょうど黄金期といえましょうが、ハメット、エラリー・クイーンを加えて、一冊を書こうという目算でした。本書においては、第VI章の前半分ぐらいまでの部分にあたり、初稿はかなり早く、七八年頃にできあがっていたと思います。

新たに加えられた「文庫版のための後書」の末尾にも、同様の記述があるので、今回の文庫版は、初稿段階のコアな構想を再現したものと考えられる。

第一案のモチーフは、ヘイクラフトの著作を特徴づける対独プロパガンダ的な民主主義礼賛と、オプティミスティックな進歩史観を批判的に乗りこえることにあったようだが、その目的は十分に果たされたといっていいだろう。ヴァン・ダイン、ハメット、クイーン論の三本柱は、本書の白眉というべき必読のコンテンツで、もはやこれ抜きでアメリカ探偵小説史を語ることのできない水準に達している。

もう少しつぶさに見ていこう。野崎のアメリカ探偵小説史は、ファイロ・ヴァンスとコンチネンタル・オプを「百パーセントのアメリカ製名探偵」のペアとして並べることによって、起動する。世代間のギャップや、二人の作風のちがいは、とりあえず問題にならない。そもそも「北米探偵小説」というフィールドは、アメリカの参戦に伴う保守反動化を目の当たりにして、共に深い傷を負ったヴァン・ダインとハメットが、背中合わせのぶかっこうな二人三脚のように出立した共時空間にほかならないからである。

ジャンルの壁を強化する縦割りの系譜を追うのではなく、ありえたかもしれない横のつながりを夢みること……。ヘイクラフト式の紀伝体（作家列伝）ではなく、カットバック風の編年体記述が採用

されていることの意味は、見かけ以上に大きい。

野崎はこうした歴史記述を選んだ根拠を、「アメリカ探偵小説を、社会意識という変数の中においてみ」るための必要条件と説明している（「はしり書き的うしろ書き」）。この説明は納得の行くものだが、理由はそれだけではないだろう。ありえたかもしれない連帯の可能性を示唆する編年体の構成には、もうひとつの切実なモチーフがあったはずである。なぜなら野崎は、孤立した者たちが「共にいることウィズネス」を志向するフィールドとして、「北米探偵小説」を定義しているのだから。

かれらは一人では生きられない、そこに帰属することなしには生きられないのだ。スタージョンはそれを逃避の砦とは捉えずに、逆に、かれらにとって唯一の積極的な住み家に転化しようとする。かれらにあっては、そこにおいてのみ、共にいることウィズネスが可能なのだ。

本書から省かれた旧版のシオドア・スタージョン論「コズミック・ブルースを唄え」には、右のような一節がある。「共にいることウィズネス」という語はほかでは用いられていないが、ここに書かれていることは、実はスタージョンひとりの問題に限られない。

最初のセンテンスにポーの「群集の人」がこだましていることは、指摘するまでもないだろう。「かれは一人では生きられない、かれは群集の人である」。さらに野崎は、本書の副読本というべき『アメリカを読むミステリ１００冊』の冒頭で、ポーを継いだアメリカのミステリの一世紀は、単独者ソリチュードの魂をかき乱す群集マルチチュードという不可思議な万華鏡の発見と探究に費やされた、と指摘している。したがって、スタージョンに関する記述は、「北米探偵小説」の書き手たちすべてについて、つぎのように読み替えることができる。

かれらは一人では生きられない、「北米探偵小説」に帰属することなしには生きられないのだ。ヴァン・ダインは、ハメットは、あるいはクイーンは（……等々）、それを逃避の砦とは捉えずに、逆

に、かれらにとって唯一の積極的な住み家に転化しようとする。かれらにあっては、そこにおいてのみ、共にいることウィズネスが可能なのだ。

スリム化された文庫版では、いくぶん鳴りをひそめているが、『北米探偵小説論』の隠れたテーマが、こうした「共にいることウィズネス」の探究（より正確には、その挫折の探究）にあることを見落としてはならない。そのことは、たとえばハメットとヴァン・ダインのいずれもが、アメリカ的な捜査チーム小説＝ファミリー小説の祖であることを強調している点にはっきりと示されている。もちろん、後続のクイーンも例外ではない。

あるいは、編年体の記述によって、ヴァン・ダインの退場と、ハメットとリリアン・ヘルマンの関係がオーバーラップしてくるくだり──まるでハメットにとって、ヴァン・ダインがかけがえのない伴侶であり、その欠落を埋めるために、ヘルマンへの依存が要請されたかのようだ。これも本書から省かれているが、旧版の第Ⅳ章「時と砦について」には、自殺したロスト・ジェネレーションの詩人ハート・クレインに言及した「メルヴィルの墓の下に」、スコット・フィッツジェラルドとゼルダ夫妻の栄華と破滅を描いた「時とは打倒されねばならぬ一つの専制である」の二つの断章がはさみ込まれていた。こうした流れの中、『影なき男』が夫婦探偵小説の元祖として皮肉な持ち上げ方をされるのは、「共にいることウィズネス」の挫折と変容を示す指標以外の何物でもないだろう。

だとすれば、従兄弟どうしの若き合作者クイーンが、ヴァン・ダイン＝ハメットの「共にいることウィズネス」、すなわち横並びの分身・協同関係を受け継いだ『北米探偵小説論』の最重要作家として浮上してくるのは、自明のことである。クイーンの国名シリーズと、バーナビー・ロスの「悲劇四部作」が節を分けられているのは、こうした横並びの分身・協同関係を浮き彫りにするためにちがいない。

探偵クイーンは、彼の分身であるドルリー・レーンの自死を代償として生き残り、作者クイーンはコンビ作家として「共にいることウィズネス」をかろうじて維持しながら、「ミスター北米探偵小説」の栄光と挫折を一身に引き受けることになる。作品ごとに評価の振幅が激しいのは、それだけこの作家に対する著者の愛憎が深いからだ。エラリー・クイーンという名前は、『北米探偵小説論』の

アルファであり、オメガであるといってもいい。

　こうした観点から見れば、レイモンド・チャンドラーに対する冷遇と、ジョン・ディクスン・カーの黙殺に近い扱いも、野崎にとって当然の帰結といえる。「チャンドラーもまたハメットから出発した。そしてチームをつくらない方向を純化した」（第Ⅳ章７節「ニューディールの谷間で」）。「共にいることウィズネス」を拒絶することと、「北米探偵小説」に帰属しないことは同義である、と野崎は主張しているのだ。増補決定版には、カーを始めとする「天空のオベリストたち」へのコメントが追加されているものの、イギリスに移住することによって「祖国脱出」を果たしたカーという「亡命作家」は、チャンドラーと同様に、「北米探偵小説」のフィールドからはじき出されてしまう。

　一方、スタウトやガードナーらのファミリー小説から、戦時下の翼賛的な夫婦探偵小説の地点まで撤退を余儀なくされた「北米探偵小説」のメインストリーム（第Ⅴ章「合州国における戦争」）は、二度目の世界大戦にアメリカが勝利した後、最高の求道者クイーンの挫折を経て、もう一組のコンビ作家パトリック・クェンティンに引き継がれていく（第Ⅵ章「悲劇の社会学」）。だが、夫婦探偵小説から出発した彼らもまた、「北米探偵小説」の宿命である「共にいることウィズネス」の挫折と変容を免れることはできないのだ。

　今回の文庫版は、「冷戦パズル」と題されたクェンティンの節で終わっているが、相棒リチャード・ウェッブから独立したヒュー・ウィーラーは、やがて、新たなバトンをミラー＝マクドナルド夫妻に手渡すことになるだろう。やはり今回の文庫版から省かれているが、六〇年代のロス・マクドナルド論は、『北米探偵小説論』のもうひとつの白眉である（『異常心理小説大全』に収められたマーガレット・ミラー論も参照）。

　このように、野崎六助にとって『北米探偵小説論』とは、つねに横並びの分身・協同関係の発見と破れ、「共にいることウィズネス」の探究と挫折のくり返しにほかならない（本書にいったん区切りをつけた後、野崎の関心が多重人格ミステリへと移行していくのは、そのせいだ）。カノン、終わりのないカノン。今回の文庫版で目を開かれた読者は、ぜひとも増補決定版を入手して、この続きを読んでほしい。その期待は、裏切られないはずである。

初期クイーン論

しかし、「天使」たることは不可欠であり、かつ不可避的である。われわれは、いちど徹底的に「形式的」となるのでないならば、「人間」にはなれないだろう。形式主義とは、人間主義の死である。だが、そこで初めて、新しい「人間」について語りうるかもしれない。有限で一回的なこの生を肯定しうるような「人間」について。それは、もと「天使」であったはずである。

━━柄谷行人『内省と遡行』学術文庫版へのあとがきより

はじめに

科学基礎論から分析哲学に転じた研究者である野家啓一は、「柄谷行人の批評と哲学」(「国文学」一九八九年十月号)と題したエッセイのなかで、次のようにいっている。

柄谷は「形式化」の極限において体系がパラドックスに陥り、内部から自壊せざるをえない構造機制を不完全性定理にちなんで「ゲーデル問題」と名づけている。かつて『隠喩としての建築』を読んだ時、私はその着眼の卓抜さと鮮かなレトリックには感嘆したものの、「専門学者」としての見地から、彼のゲーデル理解とその敷衍の仕方には一種の「あやうさ」を感じざるをえなかった。というより、その「あやうさ」が後にエピゴーネンたちによって増幅され、「ゲーデル問題」が過剰な意味づけをされたまま安易なメタファーとして一人歩きし始めたことに危惧の念を覚えたのである。柄谷の問題提起の切実さに比して、一般に流布した「不完全性定理」の解釈はいかにも厳密さを欠き、寸足らずの安手の衣服をまとわされているように見えた。しかし、柄谷が抱え込まざるをえなかった困難、あるいは彼がそのような〈問題〉に逢着した必然性は、私なりによく理解できたつもりである。

年譜の記述にしたがえば、柄谷行人が「ゲーデル問題」を集中的に考えていたのは、一九八○年代前半の限られた一時期にすぎな

い。自己言及的な形式体系の「内部」をめぐる徹底的思考を「独我論」として排し、ヴィトゲンシュタイン的な「教える＝売る」立場への「転回」を果たした『探究』の連載が「群像」誌上で始まったのは、八五年新年号からであり、「転回のための八章」と題された付論を含む『内省と遡行』が刊行されたのも、同じ八五年の五月である。つまり柄谷単独の文脈に即していえば、いわゆる「ゲーデル問題」は、すでに十年前の時点でいったんケリが付けられている。「私は『内省』からはじめる方法において可能なぎりぎりのことをやったという自負がある」（同書あとがき）。しかし思想家個人の固有な思索と、それが一般に流通し享受される際のありようには、時間的・内容的なズレがある。柄谷の「態度変更」にもかかわらず、「過剰な意味づけをされたまま安易なメタファーとして一人歩きし始めた」いわゆる「ゲーデル問題」は、八〇年代の末に至るまで、この国のあらゆる知の領域を席捲し、強力な呪縛をかけ続けた（註１）。

後に柄谷自身が認めるように「この考え方はフィヒテ‖ヘーゲル的な観念論」の色彩を帯びていたが、むしろそれゆえに、八〇年代のポストモダン的言説の支配的バックボーンとなりえたのである。また『隠喩としての建築』『内省と遡行』の二著には、それ以前にも以後の著作にも見られない、異様な切迫感と知的スリルの輝きに満ちたアクロバティックな論述スタイルが駆使されていて、読者はその晦渋な文体に酔い痴れずにはいられなかったという側面も無視できない。思想が人をつかむのは、けっして理論的な水準においてのみではないのだ。野家啓一が「専門学者」の見地から見出した「あやうさ」とは、まさにこうした魅力と表裏一体のものだったはずである（わざわざこういう前置きをするのは、私もこの時期の柄谷行人の毒気に当てられた読者であることを告白しなければならないからだ。個人的な感懐になるが、私は『探究I』を読んだ時、「転回」の理論的インパクトは別として、そのあまりにもあっけらかんとした記述スタイルへの移行に、なんとなく拍子抜けしたような思いを抱いたことを覚えている。この印象は『探究II』を読むまで、なかなか消えなかった）。

むろん、拙論の目的は柄谷の思考の軌跡を追いかけることではない。柄谷行人という鏡に、アメリカの推理作家エラリー・クイーン

の作風の変遷を映し出し、クイーンの諸作においてくりかえし危機的にあらわれる「形式化の諸問題」を浮き彫りにすることである。私は本稿の記述を、柄谷が『隠喩としての建築』『内省と遡行』で追究した「ゲーデル問題」という枠組に全面的に依拠して進めるつもりでいる。いうまでもなく、それは野家啓一のいう「あやうさ」に目をつぶるばかりか、柄谷固有の文脈においても、十年という時間的な「遅れ」をカッコに入れることにほかならない。九○年代も半ばを迎えた時代に、なかんずく「現代思想」という雑誌上で、そうした論述を試みるナイーブさというのは、いってみれば「野暮の骨頂」なのではなかろうか？（というより、私はこの文章がナイーブなミステリー読者によって「啓蒙的に」読まれることを怖れている）（註２）

　こうした懸念にもかかわらず、私が「ゲーデル問題」を扱うのは、ひとえにクイーンの作品自体がそうすることを強いるからである。私にいわせれば、柄谷行人はその「あやうさ」も含めて、クイーンに似ている。すなわち、四十年の長きにわたってエラリー・クイーンという作家を突き動かした「形式化」のモメントは、「ゲーデル問題」そのものというより、そうした〈問題〉に取り憑かれざるをえなかった柄谷固有の思考が示す性格のなかにこそ、その精神的同胞を見出すというべきなのだ。したがって、この試論の主題は両者の思考の親縁性・類似性の確認であり、また野家啓一にならっていえば、クイーンが抱え込まざるをえなかった困難、あるいは彼らがそのような〈問題〉に逢着した必然性を、柄谷の理論をくぐり抜けることによって、私なりに理解し咀嚼していくことなのである（註３）。

1

「形式化」の定義について、柄谷は次のように書いている。

　形式主義は、諸学問・芸術において異なった意味をもっており、またときには異なる名称でよばれている。このことはわれわれの認識を混乱させたり意志疎通を妨げているが、それをむりに統一するのは不可能であり且つ不必要である。しかし、誰にも明瞭なこと

は、西洋において十九世紀後半から、とりわけ二十世紀前半において顕在化しはじめた文学や諸芸術の変化──たとえば抽象絵画や十二音階の音楽──が、パラレルで相互に連関しあっていることであり、のみならず、物理学・数学・論理学などの変化がそれらと基本的に照応しているということである。このような変化のパラレリズムが示すものを「形式化」とよぶとすれば、さしあたって、その特性は次のようなものであるといってよい。第一に、それは、いわゆる自然・現実・経験・指示対象レファレントから乖離することによって、人工的・自律的な世界を構築しようとすることであり、第二に、指示対象・意味（内容）・文脈をカッコにいれて、それ自体は意味のない項（形式）の関係（あるいは差異）と一定の規則をみようとすることである。各領域でどんな手つづき（現象学的還元はその一つである）や、のちにのべるようなレトリカルな〝逆転〟がなされているとしても、それらは類似するものであって、そのどれかにプライオリティを与える根拠はない。それぞれ無関係に、むしろ互いに盲目的であるままに生じてきたこの変化を「形式化」とよぶことは、それらを〝全体〟として展望したり、〝共通の本質〟をとり出すことを意味しない。それはただ、各領域のなかで特権化されたものを非特権化するためにすぎない。

（「形式化の諸問題」）

　推理小説の領域において、こうした変化にもっとも早く敏感に対応したのは、S□S□ヴァン・ダイン（本名ウィラード・ハンティントン・ライト）である。フランシス・M□ネヴィンズ・ジュニアの素描によれば、「ライト（一八八八～一九三九）は博学な審美家だったが、第一次世界大戦の残虐行為を見て西洋文明の価値に対する信念を失くしてしまった。彼は世俗との交渉を断って超然とした自分の殻に閉じこもったが、働き過ぎと絶望が重なって、一九二三年には神経衰弱におちいった。二年間の回復期に〝堅い〟文学作品を読むのを禁じられていたため、彼は膨大な数のミステリを集めてむさぼるように読み、そのジャンルにある審美的なものを研究し、架空の探偵を自分で創作して楽しんだ」（『エラリイ・クイーンの世界』）。美術・文芸評論家として一家言をもっていたライトは、推理小説が独自のテクニックとユニークな魅力をもち、独特の法則にしたがって展開されること、すなわち他の小説とまったく性格の異なるエンタテインメントのカテゴリーを構成していることに気づく。そこで彼は、他の芸術様式に対すると同様に、推理小説の歴史

をたどり、そのテクニックを分析し、法則を明らかにする研究を始めたのである。

　二千冊に及ぶ推理小説を読破したライトの体系的な研究は、ヴァン・ダインの筆名で書いた『ベンスン殺人事件』（一九二六）以下十二冊の長編推理小説（いずれの作品にも、ペダンティックな饒舌と心理分析を駆使する超人的な天才探偵ファイロ・ヴァンスが登場する）と、ライトの本名で発表した「推理小説論」に結実する。後者は、ライト名義の編集によるアンソロジー『世界推理小説傑作集』（一九二七）の序文として書かれたものであり、やはり同様のアンソロジーの序文として発表されたドロシー・Ｌ□セイヤーズの「探偵小説論」（一九二八）とともに、このジャンルの発展に大きく貢献する当時の指標的な評論となった。

「推理小説論」の冒頭には「甘美な分析　われを魅せしは汝なり」という引用句が見られるが、これは彼のモチーフが「分析のための分析」というアイロニカルな構えに由来することを示すものだ。この挑発的な論文のなかでライトは、「推理小説は小説の形をかりた複雑で、拡大された謎（々）である」と定義し、クロスワード・パズルを例に引きながら、その知的ゲーム性を強調する。「この魅力の特異性によって、推理小説は他のすべての小説の型のprogressusプログレサス（歩み）とはまったく無関係に自らの道をたどって行った。おのれの基準を制定し、自らの法則を樹立し、自らの伝統を守り、自らの狭い軌道を進み、自らの形式、手法とともに、自らの構成要素を創造した」。そこで提唱された〈フェアプレイの原則〉〈性格描写・文学的文体・情緒的ムードの排除〉〈科学的合理性の担保〉〈探偵の必要性〉等のルールは、推理小説の形を借りた扇情的な通俗スリラーの大群から「本格推理小説」を独立せしめる重要な契機となったのである。「推理小説論」のエッセンスは、有名な「推理小説作法の二十則」にまとめられ、ながらく「本格推理小説」の規範として強い影響力と拘束力をもったが、ここで見落としてはならないのは、彼の提唱した理念が、ヒルベルトの公理主義（第二回国際数学者会議での講演「二十三個の未解決問題」を想起されよ）や、ロシア・フォルマリズム理論の勃興とパラレルな関係にあるということだ。それは従来の推理小説から文学的・人間主義的な意味をはぎ取り、人工的・自律的な謎解きゲーム空間を構築することを目指している（註４）。

　だが、「推理小説論」の画期的な理念に比して、ヴァン・ダイン名義の実作は眼高手低の感を免れず、またその手法も不徹底であっ

たといわざるをえない。彼の小説は、一九二○年代から三○年代にかけて信じがたいほど大衆に受けたが、今日の水準から見ると、構成に技術的な失敗が多く、また人物描写と文章に精彩を欠くために、歴史的な価値を除けば、あまり高く評価されていない。なかんずく彼の小説の根本的な弱点は、理論上は〈フェアプレイの原則〉を最重要視していながら、名探偵ファイロ・ヴァンスがひとりよがりで、時に説得力に欠ける容疑者の心理分析に頼って推理をする点である。ヴァンスの説明は該博な知識をひけらかして推論の欠陥を隠そうとする傾向にあり、論理的に明白で首尾一貫しているとはいえない。ヴァン・ダインの小説が人気を得たのは、知的ゲームとしてすぐれていたからではなく、皮肉にも彼が切り捨てたはずのムード性、すなわち高踏的な雰囲気と装飾的なペダントリーを売り物にした作風が読者に喜ばれたからだった。

　しかし、こうした致命的な弱さにもかかわらず、ヴァン・ダインが実作においても、形式主義的な態度を貫こうとしていたことは疑いえない。たとえば『僧正殺人事件』（一九二九）の犯人は、あまりにも真剣な抽象的思索に没頭した反動で、個人の生命の尊厳を見失った数学者である。彼は現世的な文脈から遊離して、人工的かつノンセンスな童謡殺人をくりかえす。この異様な犯行動機は、柄谷が「形式化」の第一の特性と呼んだものの素朴な表象化といってよい。あるいは『グリーン家殺人事件』（一九二八）のなかで、作者は九十八項目に及ぶ事件のデータを列挙した一覧表を掲げ、ヴァンスにこう説明させる。

「僕はグリーン事件の主な事実をすべて簡略に、日付順に書きとめてみた。—つまり、われわれが過去数週間にわたって眺めてきた怖ろしい絵の主な外面的事実をすべて書きあげたのだ。主要な形象はみんなこれにある。多くのディテールを落しているかもしれないが、しかし、実際の仕事の基礎として使うには、充分な項目数が揃っていると思うよ。（中略）真相は、この表のどこかに潜んでいる。事実を総合して—その価値の高下に従って相互に結びつければ、この犯罪の乱舞の影に誰がいるかわかるだろう。一度、図柄をつきとめれば、それぞれの項目がもつ重要な意味がわかり、その各項目がわれわれに物語っているはずの言葉がはっきりと聞きとれるだろう」

ヴァンスによる真犯人の指摘で物語が終った後、作者は巻末の註に「私はあとで、ヴァンスにその最後の結論をみちびき出した順序に項目をならべ直して見せてくれと頼んだ。彼が真相に達した順序は次のとおりである」と記して、実際に九十八項目の番号を並べ換えた数列を示す。いうまでもなくこの手続きは、「形式化」の第二の特性を先取りしている。それはヴァン・ダイン流のフェアプレイの試みであると同時に、自ら作品制作の舞台裏を明かすという奇妙な—自己言及的、かつメタフィクショナルな—効果を巧まずして生んでいる。これらの作品によって、ヴァン・ダインは実作においても「形式的」たりうることを証明したといってよい。

推理小説というジャンルに形式主義的な観点を導入し、「本格推理小説」の基本的な構造をほとんど独力で作り上げ、さらにこのジャンルの知的水準を一気に引き上げたという点において、ヴァン・ダインの功績は高く評価されてしかるべきである。野崎六助は次のようにいっている。「ヴァン・ダインは探偵小説を体系的に読み、かつ批判した最初の作家であり、おそらくはエラリー・クイーンをのぞいて—最後の作家でもあった。体系的に読む、という概念はかれの登場以降のものである。探偵小説が体系と呼ぶにふさわしい世界を構成していることに着目したのはかれが最初である。かれが探偵小説を発見したというのは尋常の意味ではない。かれは一つの二十世紀的な小説ジャンルの確立に決定的に関わり、立ち会ったのである。このことの苦渋と傷跡については繰り返すまでもあるまい」(『北米探偵小説論』)。しかし同時に、彼が「形式化」の問題の核心をつかみそこねてしまったという事実も否定することはできない。ヴァン・ダインの形式主義を受け継いで、推理小説の「形式化」を徹底的になしとげたのは、彼の著しい影響下に出発したエラリー・クイーンにほかならなかった(註5)。

2

クイーンの片割れであるフレデリック・ダネイは、後にヴァン・ダインについてこう述べている。「わたしたちは彼の影響を受けましたよ。それは彼が非常に金もうけをしたからですが、同時に、当時のわたしたちに訴えるものがあったからです。複雑で論理的かつ演繹的、しかも初めから終わりまで知性的な小説ですからね」

小説のみに限らず、理念的・批評的な水準においても、ヴァン・ダインの影響が決定的なものであったことは、後にクイーンが提唱した「推理小説批判法」をみても明らかである。『フランス白粉の謎』解説（中島河太郎）によれば、クイーンは「従来の推理小説の評論に大きな不満をいだいていた。それはプロットの梗概を述べたてた後で、ほんの一、二行全体の評価が書き添えてあるか、または、金言式な短評でできているかで、批判形式としては充分でないというのである。（中略）そこで、彼自身きわめて簡単で有効な評価の一方法を考案し、発表したら好評を得たという。それは作品をプロット、サスペンス、意外な解決、解決の分析、文体、性格描写、舞台、殺人方法、手がかり、フェアプレイの十の要素に分け、おのおのを一〇パーセント満点とする。従って完全な推理小説は合計一〇〇パーセントという最高点をかち得たものでなければならない」という。むろんこの採点方式自体は、遊戯的な読者サービスの一種とみるべきであって、必ずしも説得力をもつものではないが、ここで採られている還元主義的な態度が「推理小説作法の二十則」の延長上にあることは疑いようがない。いいかえれば、クイーンはヴァン・ダインの形式主義をより厳格に徹底化する方向で、「本格推理小説」を定義しようとしていたといってよい。

フランシス・ネヴィンズ・ジュニアは労作『エラリイ・クイーンの世界』の導入部で、ヴァン・ダインの小説とクイーンの「国名シリーズ」の明白な共通点を列挙している──きちょうめんに型にはまった題名、無性格な友人によるイントロダクション、名探偵のキャラクターと彼に協力する「ファミリー」の設定、等々。そこで彼は、「要するに、どこの大ミステリ作家であろうと、クイーンほどにはS□S□ヴァン・ダインの影響を受けてはいない」と指摘してから、すぐに次のような注釈を付け加える。

しかし、重要ないくつかの点で、クイーンはヴァン・ダインの構成を優れたものに変えている。第一に、クイーンは初期の作品でも、人物の描写、生き生きとした書き方、および精細な筋の運びにはるかに優れているのを証明して見せた。第二に、クイーンはヴァン・ダインが使った一人称の語り手をはぶいて、捜査官がいない場面でも描写できる柔軟性を手に入れている。だが、何にもましていちばん重要なのはクイーンがフェアプレイの方法を採用している点である。読者が探偵といっしょにか、あるいは先に事件を解決するために必要な情報をことごとく提供しているのだ。（中略）エラリ

イは経験的な証拠によって厳密に論理的な推理をして解決をする。ヴァンスが推理の基礎とした心理的資料とは違って、経験的な証拠は探偵同様に読者にとっても近づきやすいもので、クイーンの有名な〈読者への挑戦〉方式によって強調された点であった。

　ヴァン・ダインとクイーンの「差異」のなかから、「形式的」な変更をとり出すと、一人称の語り手＝ワトスン役の消去、および〈読者への挑戦〉方式が挙げられるが、この二点はそれぞれ独立して論ずべき問題ではない。もっと重要なもうひとつの変更が、両者を媒介しているからである。それは、クイーンの作品のほとんどに登場する探偵の名前に関する着想にほかならない。ヴァン・ダインの小説では、空気のように影の薄いワトスン役に作者と同じ名前が与えられているが、エラリー・クイーンという命名のいちばん独創的な点は、それが作者のペンネームであると同時に、作中の探偵も同じ名前で呼ばれるということだ。この決定的な変更に関して、ネヴィンズ・ジュニアはこう説明している。

　ミステリの普通の読者は概して物語の中の探偵の名前は覚えるのに著者名は覚えないのを二人は知っていて、両者に同じ名前を使うと読者にとっては二重に忘れにくくなる、という聡明な理由づけをした。こんな単純な方法を考えたミステリ作家はまだいなかったので、これが従兄弟の成功に大きな意味をもったにちがいない。クイーンの小説を読むと、登場人物のエラリイ・クイーンも探偵小説作家で、小説中の小説そのものもエラリイ・クイーンという登場人物の活躍を中心に（少なくともしばらくのあいだ）展開するのがわかる。ダネイとリーが詩を読むと同時にイタリアの作家ピランデルロの作品を読んでいたのだと推察する人もいよう。

　この理由づけは、たしかに「聡明」である。おそらく、こうした「聡明さ」は二人の作家以前の経歴に由来している（ダネイは広告会社のコピーライター兼アートディレクター、リーも映画会社のＰＲマンであった）。そもそも彼らにとって、この二重の命名法はスマートで、稚気にあふれたアイディアのひとつでしかなかっただろう。にもかかわらずこの命名の二重性において、作家の功利的意図とはまったく別次元の〈問題〉が露出しているのだ。それは──ネ

ヴィンズ・ジュニアも察知しているように━メタフィクション、すなわち自己言及性の問題である。これに比べると、当初の理由づけの「聡明さ」はさして重要ではない。柄谷行人は次のように書いている。

　冒頭に、私は二十世紀の文学・芸術にみられる変化の共通性についてのべたが、くりかえしていえば、それは「形式化」の帰結である。たとえば、ジッドの『贋金づくり』と『贋金づくりの日記』のなかにその最初の徴候をみてもよい。しばしばこれは、観察者が観察される対象から外的ではいられないという認識、すなわち相対性理論や不確定性原理との関連において語られるが、むしろそれはマラルメに似た小説の「形式化」（純粋小説）が強いたものであり、その結果「小説の小説」という自己言及的な構造としてあらわれたのだと考えられる。サルトルがモーリアックを批判して超越的な視点はありえないといったこともまた、この角度から見られるべきであろう。すなわち、自己言及的セルフ・リファレンシャルなシステムにおいては、最終的な超越または外部はありえない、というのはそれはただちに内部に反転してしまうからである。

（「隠喩としての建築」）

　ところで、前章で示唆したように、〈フェアプレイの原則〉を提唱した時、ヴァン・ダインが念頭に置いていたのは、「本格推理小説」を自己完結的なゲーム空間、いわばひとつの公理系として読者に提供することだった。誤解を恐れないでごく単純に図式化すれば、「本格推理小説」のゲーム性は作品内部の「犯人━探偵」、および作品外部の「作者━読者」という二つのレベルにおいて把握されうるが、ヴァン・ダインは━少なくとも理論的なモデルとしては━この二つのレベルをあらかじめ区別し、両者の混同を許さない。すなわち、彼は「作品」がニュートラルな、閉じたシステムであることをアプリオリに要求し、そうでないものは、作者と読者の間の《紳士協定》に違背する不出来な作品として斥けてしまう。彼の小説がいてもいなくてもかまわないような、血肉を欠いた一人称のナレーターによって語られるのは、こうした中立性の要請によるものだ。

　しかし「形式化」の観点からすると、無色透明なワトスン役の視

点の採用は過渡的な方法でしかありえない。アガサ・クリスティの『アクロイド殺害事件』（一九二六）のような作品をみれば、ヴァン・ダインのいう《紳士協定》が不徹底な形式主義にすぎないことは明らかである。いうまでもなく、クリスティの作品中、もっとも論議を呼んだこの小説の犯人は、事件を記録する一人称の語り手なのだ。クリスティの筆法は周到で、充分に注意深い読者ならこの〈もっとも意外な犯人〉を指摘することもけっして不可能ではない、と信じうる根拠がある。この小説では、語り手の中立性という要請そのものがミスディレクションとして機能している。いいかえれば、クリスティは「作品」をニュートラルで、閉じたシステムと見てはいない。それはいわば、作品の外部が内部にずれ込んだような自己言及的な構造をなしており、ヴァン・ダインが自明の前提と見なした「犯人−探偵」／「作者−読者」という二つのレベルの区別は、不可避的に破られてしまう。〈意外な犯人〉というゲーム性の追求がこうした構造をもつ「作品」に行き着くのは当然であって、それこそが「形式化」の意味することがらなのだといってよい。

　クリスティの「記述者＝犯人」というトリックは、論理学におけるラッセルのパラドックスの発見に対応している。柄谷は、ラッセルが提唱したロジカル・タイプ理論についてこう述べている。

　論理主義的な基礎づけにおいて、ラッセルは、ごく簡単にいえば、エピメニデスのパラドックス、すなわち「すべてのクレタ島人はうそつきであると、一人のクレタ島人がいった」という有名なパラドックスを再発見する。これは「私はうそをついている」でもよいし、「この文章は虚偽である」でもよい。これらの場合、真偽は決定不可能である。こうして、さまざまなパラドックスが見出され命名されたが、それはきまって自己言及的セルフ・リファレンシャルな文章に生じるのである。ラッセルは、このパラドックスがクラス自体がそのメンバーになることによって生じると考え、それを禁止することによってパラドックスを解消しうると考えた。つまり、ロジカル・タイプ（階梯）を区別し、その混同を禁止したのである。ラッセルの論理主義の限界はやがて明らかになるが、このロジカル・タイピングという考えは、彼が考えたのとはちがった意味で重要である（註６）。

（「隠喩としての建築」）

ラッセルの「論理主義」は、ヴァン・ダインの〈フェアプレイの原則〉と似ているようにみえるが、実際には両者の態度は異なっている。ヴァン・ダインは「探偵＝犯人」のトリックと「記述者＝犯人」というそれを、そもそも原理的に区別していないからだ。彼は本来レベルの異なる問題を「ぺてん」のひとことで片付けてしまう。「マスターマン氏は犯罪を追求して、探偵自身を犯人として指定しているのである。このようなトリックは新しくもなく、正当でもない。読者は自分よりももっと巧緻な頭脳の持ち主によって、公明正大にいっぱい食わされたと感じないで、自分よりも劣ったものから、故意に嘘をつかれたと感じる。（中略）このトリックの変型はアガサ・クリスティのポワロ物語のひとつ──《アクロイド殺害事件》──でも使われているが、これには情状酌量の余地はない」

すなわち、ヴァン・ダインの〈フェアプレイの原則〉がそのよりどころとする《紳士協定》は、心理主義的な外在条件として見出されたものであり、彼の主張は「論理主義」的というより、むしろブロウウェル（ブラウアー）が提唱した「直観主義」の立場に近い。柄谷はヒルベルトとブロウウェルの対立について、次のように要約している。

一方ヒルベルトの「形式主義」の新しさは、一言でいえば、数学は「正しく」さえあれば「真」でなくてもよいという立場をとったところにある。「正しさ」とは、無矛盾性コンシステンシーである。彼が主張するのは、形式体系がコンシステントであることが証明できれば、それを真であろうとなかろうと数学として認め、それ以上の根拠づけをやめようということである。それは、数学に真理性を、すなわち数学が実在・事実にもとづくことを要求する「直観主義」に対立するものである。「直観主義」は、数学は数学的直観という人間的事実によってつくられるものであって、それは論理に依存するものではなく、逆に論理の方が数学によって保証されるのだという。また、彼らは排中律──たとえばある命題は真であるか、真ではないかのいずれかである──を否定する（註７）。

（「隠喩としての建築」）

ヴァン・ダインの否定的立場に対して、クイーンは前述の「推理小説批判法」のなかで『アクロイド殺害事件』をとり上げ、「意外

な解決」「手がかり」「フェアプレイ」の三項目に一〇パーセントの満点を与えて、クリスティを積極的に擁護している。アンフェア派に反対する最大の論拠は、作者が小説のなかでいっさい虚偽の記述を行なっていないという点にほかならず、いいかえれば、ここでクイーンは形式体系の「無矛盾性」を重視する立場を取っていると見なしてよい。

　だが、ヴァン・ダインがそうだったように、理念と実作の間にねじれが生じることは避けがたい。理念的・批評的な水準において、ヒルベルトの「形式主義」に即応するような仕方で「本格推理小説」を根拠づけていたにもかかわらず、「国名シリーズ」でクイーンが採用した〈読者への挑戦〉方式は、実はラッセルのロジカル・タイプ理論とパラレルな関係に立っていることがわかる。次章で述べるように、それは柄谷が構造主義の限界についていっていることと同じ意味をもつ。「構造主義はこのパラドックスを回避する。それがスタティックであるほかないのは、〝歴史〟を排除しているからではなく、パラドックスを排除しているからだ。結局、構造主義は、あの〝消失点〟を、構造たらしめるゼロ記号というかたちで保存し、そのことによって安定的な『均衡』を確保する」「いいかえれば、構造主義は、基礎論的にみれば、まったく論理主義なのであり、しかもそのことに気づかないのだ」（「言語・数・貨幣」）（註８）

３

「国名シリーズ」の第一巻『ローマ帽子の謎』（一九二九）で、クイーンはそれ以後彼のトレード・マークとなった〈読者への挑戦〉方式を採用する。だが、クイーンのデビュー作でもあるこの小説は、まだヴァン・ダインを模倣した習作の域を出ず、「とても複雑で、本の語数の約九パーセントも使っている」（ネヴィンズ・ジュニア）解決部分も思ったほどの効果を上げていない。それよりもこの小説に関して見落としてはならない点は、〈読者への挑戦〉がエラリー・クイーンではなく、Ｊ□Ｊ□マック──「国名シリーズ」すべての作品に序文を添えている、素姓のわからないクイーンの友人──の名前で行なわれることである。「私は、エラリー・クイーン君を説きふせて、《ローマ帽子の謎》のこの段階で、読者への挑戦を

挿入する許しを得た」（註９）。しかし『ローマ帽子の謎』を唯一の例外として、翌年の『フランス白粉の謎』以降、クイーンは自らの名前を文中に記して直接、読者に挑戦するようになるのだ。この変更は目立たないが、「犯人限定の論理」を最重視する初期の作風が確立するうえで、無視することのできない意味をもっている。ここでは「ひとつの推理問題」という副題をもつ『オランダ靴の謎』（一九三一）から、〈読者への挑戦〉の全文を引用してみよう。

「オランダ靴の謎」の物語もここまできて、私は、数年前に発表した私の最初の推理小説で創始した前例にのっとり、《読者への挑戦》を挿入する。……読者はいまや、ドールンとジャニー殺しの正しい解決にとってかんじんな、「あらゆる適切な事実」を入手されていることを、完全な誠実性をもって保証する。

　与えられたデータについて、厳密な論理と論駁の余地のない推理とを駆使することによって、物語もここまでくると、エービゲール・ドールンとフランシス・ジャニー博士を殺した犯人を指名するのは、読者にとっては、簡単なはずである。私は、ことさらにあえて、簡単であるという。実際には、しかし、簡単ではない。本事件の推理はきわめて自然であるが、鋭い、たゆむことを知らぬ思考を必要とする。

　作者が控室の備品戸棚からとり出した品物とか、前章で、ハーパーに電話で与えた情報とかの知識は、解決には必要でないことを銘記されたい。……読者が正確に、論理を押し進めて行くならば、その品物がなんであったか、また、それほど確かにではないまでも、その情報が、いかなるものだったかは推定しうるであろうけれど。

　公明正大を欠くというそしりをまぬかれるために、私は次の弁証を掲げておく。すなわち、私自身が解答を出したのは、備品戸棚に行く前であり、ハーパーに電話をかける前だったことを。

エラリー・クイーン

　前章でふれたように、「国名シリーズ」の各作品は一人称の語り手をもたず、綿密に構成・演出された室内劇を思わせる三人称客観

描写の文体で物語が進行する（バーナビー・ロス名義の『Ｘの悲劇』『Ｙの悲劇』では、演劇的構成がいっそう明瞭にあらわれる）。したがって、作者と同一人物であるはずの探偵エラリーも、ほかのキャラクター同様、地の文では「彼」と呼ばれる対象にすぎない。このことは、探偵エラリーが作中で、オブジェクト・レベルに置かれていることを示す。ところが〈読者への挑戦〉の頁に至って、突然クイーンは「私＝作者」の一人称で読者に語りかけるのだ。首尾一貫性を尊ぶ読者にとって、この豹変は奇妙に感じられるかもしれないが、ここにあらわれているのが、物語に対する超越的な視点、すなわちメタレベルであることはいうまでもない。ここでクイーンが確言しているのは、以下の頁で「作者」が恣意的に物語の帰趨を操作し、予測不可能な犯人を指名するような新たなデータを追加提出しない、あるいは、解決編で探偵がひとりよがりのご都合主義的な推理をしない、ということである。要するに、クイーンにとって〈フェアプレイの原則〉が意味するものは、「作者」の恣意性の禁止にほかならない。「形式体系は、自己言及的な形式体系において、その自己言及性（自己差異性）が禁止されるところに成立する。それは、ラッセルの言葉でいえば、ロジカル・タイプ（上位レベルと下位レベルの区別）としての禁止である」（「言語・数・貨幣」）

　いいかえれば、「作者」の恣意性＝メタレベルの下降を禁止することによって、「本格推理小説」というゲーム空間＝閉じた形式体系が成立する。すなわち〈読者への挑戦〉の頁は、「犯人ー探偵」／「作者ー読者」という「本格推理小説」の二重構造から不可避的に発生する自己言及的なパラドックスを封じ込めるために、いわば論理的要請としてあらわれたのだといってよい。『フランス白粉の謎』以降の作品で、〈読者への挑戦〉の主体がＪ□Ｊ□マックからエラリー・クイーンに移行することは、「作者名＝探偵名」というクイーンに固有な作品構造からより鋭角的に生じる自己言及性の禁止と、「ひとつの推理問題」＝形式体系として閉じた謎解きゲーム空間の完成が相即的に起こった事実を示している（「解決の論理性」という観点から、『オランダ靴の謎』をシリーズ中随一の作品と評価する読者は多い）。むろん〈読者への挑戦方式〉はクイーンの専売特許ではないが、「国名シリーズ」がその方式の代名詞のように語られるのは、こうした背景を考慮に入れると、しごくうなずけることだ（註10）。

　右に述べたことは、また異なった説明でいいかえることもできる。笠かさ井い潔きよしは『探偵小説論序説』のなかで、ロシア・

フォルマリズムの理論家ボリス・トマシェフスキーの見解を批判的に引用しながら、次のようにいっている。「作品における『筋ファーブラ』（ストーリー）とプロットの二重性が、先に述べた物語の二重性に照応していることは明らかだろう。プロットは『カタリ』であり、またストーリーは、それにおいて語られる『モノ』である。プロットとストーリーの二重性は、記号の二重性（記号表現シニフィアンと記号内容シニフィエ）を物語的な場において重層的に展開したものともいえる」「トマシェフスキーによれば、ストーリーはプロットに原理的に先行する。前者は客観的な構造をなしているが、後者は主観的な構成にすぎない。作者は事前に客観的なストーリーを構想し、事後的に『カタリ』の効果を計算して、ストーリーを主観的なプロットに再構成する。ヴァン・ダインによる探偵小説の技法論も、モレッティによる探偵小説批判も、ともにトマシェフスキーの見解を踏襲したものといえる。だがそれは、作者＝犯人のサイドに偏しすぎた観点ではないだろうか」（「探偵小説の構造　7　物語論」）

　笠井はこう前置きしてから、近代小説のドグマに対する探偵小説の優位を主張するために、トマシェフスキーを転倒して、ストーリーとプロットの優劣関係を逆転する。

　探偵小説では、それが劇的な逆転を蒙るのだ。「作者─作品─読者」は、探偵小説の文脈では「犯人─被害者─探偵」である。どちらにしても、あらかじめ客観的な構造（ストーリー）は作者＝犯人に与えられている。作者＝犯人は、それを作品＝被害者に対象化する。近代小説の場合、対象化の仕方がストーリーのプロット化として了解される。

　探偵小説もまた近代小説である。正確にいえば、近代小説を擬態する奇妙な小説形式であるから、さしあたり「モノ─カタリ」や「ストーリー─プロット」の前後関係は疑われない。しかし探偵小説の形式的な探求は、作者によるストーリーの先行性を読者に提供されるプロットの優位性という方向に逆転させた。

　先にも述べたように初期の探偵小説では、作品のストーリー的完結性は結末における犯人の告白という形で読者に提供される。他方、読者と伴走しながらプロットを追跡してきた探偵の推理が、最終的には犯人の告白によるストーリーの提示を無化してしまう極点にむけて、探偵小説は形式的に成熟してきた。そこでは「作者＝犯

人＝ストーリー」の近代小説的な優位が、「読者＝探偵＝プロット」の探偵小説的な優位に変貌する、鋭角的な逆転劇が演じられているのだ。

「国名シリーズ」における〈読者への挑戦〉は、笠井がいう「極点」の表象にほかならない。すなわち、そこでは「作者＝犯人＝ストーリー」に「読者＝探偵＝プロット」が追いついたこと、さらにそれ以後の頁でも、前者の恣意的な先行がありえないことが「作者＝探偵」によって共同宣言されている。こうした保証がなされない限り、「読者」は本を読み終える瞬間までストーリーの先行性を疑い続けなければならない。同時に「作者＝探偵」は、後者が前者を恣意的に追い越すこと──それはしばしば「当て推量」と呼ばれる──をも禁じている。このような相互禁止によって、はじめて閉じた形式体系＝自己完結的な謎解きゲーム空間があらわれる。極論すれば、「問題編」と「解決編」の区別すらもけっしてアプリオリなものではなく、逆に〈読者への挑戦〉という頁によって事後的・遡及的に見出されたものだといってよい。それは、いいかえれば〝消失点〟の導入によって、〝作図上〟存在しうるようになった遠近法的な枠組にほかならない。

　これがロジカル・タイピングの一変種であることは、いうまでもない。笠井がトマシェフスキーに即していうように、プロットとストーリーの二重性が、シニフィアンとシニフィエの二重性を物語的な場において、重層的に展開したものであるとすれば、両者はこの場においてたえずお互いを侵犯し合う関係にあるといってよい。むろん、その関係は自己言及的なものである。したがって、笠井が「読者＝探偵＝プロット」の探偵小説的な優位をレトリカルな逆転によって主張する際にも、そこではあらかじめ、ロジカル・タイプ（上位レベルと下位レベルの区別）としての禁止が前提されている。いいかえれば、笠井の「物語論」は近代小説批判の方法としては有効だが、それが構造主義の内部での転倒でしかないことも否めないのである（もっとも「探偵小説の構造」での笠井の書き方は、あえて戦略的にそうした立場に擬態している公算が大きいのだが）。

＝

　ところで柄谷は、「レヴィ＝ストロースが、ヤコブソンのゼロ音素からヒントを得て、ゼロ記号を導入するのは、マルセル・モースの『呪術論』におけるマナや『贈与論』におけるハウを構造論的に解釈しようとしたときである」といっている。「ヤコブソンは、ソシュールにおいて乱雑な諸関係の体系にすぎないようにみえた音素の集合から、それらの要素がとる内部関係を、代数的構造（二項対立の束）としてとり出した」が、柄谷によれば「このようなゼロ記号は数学的にみれば、ありふれている」という。

　インドにおいて発明されたゼロは、仏教における空と同じ語であったとしても、無関係であり、実践的・技術的に導入されたのである。ヤコブソンにおけるゼロ記号もそのようなもので、構造を構造たらしめるための理論的要請でしかない。（中略）しかし、ゼロはいったん技術的に導入されると、それ自体われわれに何かを考えさせずにいない。ドゥルーズは、「構造主義は、場所がそれを占めるものに優越すると考える新しい超越論的哲学と分かちがたい」（「構造主義はなぜそうよばれるか」）といったが、place-value system（位取り記数法）において、すでにそのような「哲学」が文字通り先取られているといってもよい。この意味で、構造主義はゼロ記号の導入とともにはじまったのである。

（「言語・数・貨幣」）

＝

　レヴィ＝ストロースはこのゼロ記号を、浮遊するシニフィアン（signifian flottant）と呼んだ。これはババ抜きのジョーカーや、数字をそろえるゲーム盤における空きマスのようなものであり、それが浮遊することでゲームが可能となる。〈読者への挑戦〉という頁が占める役割（読むことをいったん中断し、熟慮する

ことを読者に要請する）を、ここでいうゼロ記号＝浮遊するシニフィアンになぞらえることもできよう。〈読者への挑戦〉はそこに記されている文章そのものよりも、それが挿入されている場所の方が重要なのだから。すなわちそれは、ここまで述べてきたように、形式体系が必然的にはらむ自己言及的なパラドックスを回避し、スタティックなゲーム空間を構築するための実践的・技術的な要請としてあらわれたものである。たしかに都筑道夫がいうように、「本格推理小説」の理想的なモデルはここで完成されたかのように見える。この後の課題は、閉じた体系の内部で物語内容の技術的改良・充実を図ることのみであるかのように。しかしクイーンは、やがてこのモデルから逸脱していく。

だが、レヴィ＝ストロースはそのような「構造主義」に満足したりはしない。彼はそこから「言語の発生」に遡行しようとするのである。《言語の発生はただ一挙にしかありえなかったのである》。だが、実は、これも発生論的問題であるかにみえてそうではない。（中略）おそらくレヴィ＝ストロースは、近親婚の禁止の発生について語ったときと同様に、ここでは、閉じられた群（構造）あるいは冷たい社会を好む構造主義者の姿勢をすてている。言語の誕生が一挙にしかないということは、そこにけっして解消しえない「不均衡」が存するということと同義である。

だが、この不均衡は、シニフィアンとシニフィエのあいだにあるのだろうか。そもそもシニフィアンとシニフィエを実体的に分離し、それらの数を比べるというような考え方が批判されねばならない。そのような二分法は派生的なものであって、閉じられた形式体系において存する。しかし、すくなくともここでレヴィ

ストロースは、彼のいう〝構造〟が、けっして解消しえない不均衡をもったシステム――すなわち自己言及的な形式体系――を処理する一様態であることを示している。そのような不均衡システムは、「そもそもの初めから」在り、「われわれ自身の社会でもなんら変ることなしに」在る。

　われわれは、レヴィ

ストロースのいう構造を動態化する必要はない。なぜなら、それは本来的に動的なものの静態化だからだ。また、それは未開社会について語られているからといって、けっして歴史的な段階を意味するものではなく、一つの様態モードとしてあると考えられるべきである。

（「言語・数・貨幣」）

　次の章で述べるクイーンの作風の変遷も、けっして単線的・段階的な発展、あるいは退行の過程を示すものではない。すなわちそれは、人間性・哲学・社会状況・宗教といった外在的条件を「本格推理小説」に導入して、その構造を動態化しようとする試みではない。それらはおのおのが本来的に動的なものの静態化であり、したがって、クイーンの逸脱の意義を問い直すということは、「不均衡」をはらみながらたえず一進一退をくりかえす「本格推理小説」の様態の諸相を探り当てることなのである（註11）。

4

　柄谷の要約によれば、ゲーデルの「不完全性定理」（一九三一）

とは、次のようなものである。

自然数の理論を形式化して得られる公理系が無矛盾であるかぎり、その形式体系のなかでは証明できないし否定もできない、つまり〝決定不能〟な論理式が存在する。またこの定理には次のような系がある。《自然数論を含むような理論Ｔがたとえ無矛盾であるとしても、その証明はＴの中では得られない。そのためにはＴよりもっと強い理論を必要とする》。

ゲーデルの証明は、簡単にいえば、超メタ数学の算術化──超数学における記号をゲーデル数とよばれる自然数に翻訳すること──によって、図(1)のような循環を形成してしまうことだといえる。それによって、クラスとしてのメタ数学がメンバーとしての形式体系に入りこんでくるような自己言及のパラドックスを巧妙に構成したのである。ゲーデルの定理はさまざまな意味をもつが、われわれの文脈では、それはカントールの見出したパラドックスをべつのかたちで再確認するものだといえよう。彼の証明は、ラッセルとホワイトヘッドの『プリンキピア・マティマティカ』に即してなされている。つまり、パラドックスをロジカル・タイプによって回避したラッセルに対して、たとえそうしてもそのタイピングが破られざるをえないことを示したのである。

ゲーデルは、数学の形式的基礎づけの破綻を証明したが、それは必ずしも数学を窮地に追いこむものではなく、むしろ数学を解放するものである。なぜなら、そこで破綻したのは、数学に確実性を要求すると同時に数学の確実性に依拠しようとする形而上学だからだ。したがって、ゲーデルの証明は、数学の問題にとどまりえない。この意味で、ゲーデルの証明は、先にカントールやマルクスに関してのべた文脈において読まれなければならない。あるいは、一般的に形式化がもたらす問題として読まれることができる。

（「言語・数・貨幣」）

一方、マルクスは『資本論』（初版）で次のようにいっている。「リンネルは他方ですべての他の商品にとって、一般的等価形式としてあらわれる。それはあたかもライオン、虎、うさぎその他の動物（メンバー）と並んで、〝動物〟なるもの（クラス）が一緒にあらわれるようなものだ」。柄谷がマルクスの文脈から読みとるのは、「商品の集合における構造が、安定的なものではありえず、自己言及的なパラドックスにさらされている」ことである。「構造主義はこのパラドックスを回避する。（中略）結局、構造主義は、あの〝消失点〟を、構造たらしめるゼロ記号というかたちで保存し、そのことによって安定的な『均衡』を確保する。それに対して、マルクスが見出すのは、メタレベルがたえずオブジェクト・レベルに下降してくることによる根源的な『不均衡』なのである」（同右）。「一般的に形式化がもたらす問題」とは、各領域において、こうした「不均衡」を問い直すことにほかならない。

クイーンの文脈に即していえば、柄谷がいうような「不均衡」は、『ギリシア棺の謎』（一九三二）においてその動的なあらわれを見出すことができる。すみずみまで堅牢に構成された大作でありながら、同時に非常にあやうい、綱渡り的な論理を展開するこの作品について、ネヴィンズ・ジュニアはこう述べている。「本の三分の一あたりまで来ると、エラリイは一つの推理を提供する。パーコレーターにはいっていたお茶の水の量と被害者のネクタイの色にもとづいたもので、憎らしくなるほど独創的な推理である。だが、事件は少しも解決の方向に進まない。そして、エラリイはまもなくこの捜査ゲームの〝盤面の敵〟は彼と同等か、あるいはマスター級の腕を持っているものだと気がつく。エラリイの分析はハルキス事件の四つの推理の最初のものにすぎず、第二、第三、とつぎつぎに推理の輪が広がっていき、全体の姿がつかめないほどになる。四番目の推理が最終的なものだが、この説明だけでも相反する構想が錯綜し、まったく頭が痛くなるような網の目を見る感じがする」

エラリイ・クイーン・ファン・クラブのＥＱIII氏は「棺の中の失楽」（「クイーンダム」42号）と題した小論のなかで、この小説を「メタ・ミステリー」（＝「ある小説のミステリーとしての骨格の中に、ミステリーそのものが含まれている場合」）として解読するという試みに挑んでいる。氏は、犯人が仕組んだトリックとしての偽の手がかりに注目し、その偽の手がかりに基づいて探偵エラリー

が展開する誤った推理のひとつひとつが、「本格ミステリー」たりうる骨格を備えていることを指摘する。さらにこれらの誤った推理そのものも、最終的な正しい推理の要素＝部分集合として包含されるという多重構造が、『ギリシア棺の謎』のメタ・ミステリー性を証明しているという。

いうまでもなく、クイーンはメタ・ミステリーを書こうとしたわけではない──と氏は但し書きをつけている──この小説に「架空論理の再検討」という〝試み〟を盛り込んだ結果、いわば不可避的にそうした多重構造が生じてしまったのだ。ここでいう「架空論理の再検討」とは、「手がかり─推理」として作中に示される論理が暗黙に前提しているフィクション性を、「偽の手がかり─偽の解決」というオブジェクト・レベルにずれ込ませることを意味するといってよい。ＥＱⅢ氏の結論はこうである。

本格ミステリーにおける作者の作業が、架空論理を作り上げて、それを名探偵に解かせることだとするならば、同じことを犯人がやったら、どうなるのか？──これが『ギリシャ棺』においてクイーンがやろうとした〝試み〟だったのだよ。

そして、その結果が、名探偵エラリーの前半における大失態だ。彼は、犯人が作り上げた偽の手がかりを、作者が作り上げた手がかりだと思い込み、間違った推理を得意になってするのだから（中略）。

そして同時に、われわれ読者も欺されることになる。本格ミステリーの読者は作品を読みながら、「作者がばらまいた手がかり」をもとに「作者が意図した推理を組み立て」、「作者が用意した犯人を指摘」しようとしているのに、『ギリシャ棺』では、「犯人がばらまいた手がかり」をもとに「犯人が意図した推理を組み立て」、「犯人が用意した偽の犯人を指摘」してしまっていたわけだから。（中略）そう、ちょうどＡ□クリスティの『アクロイド殺し』を読んだ読者が、次からワトソン役を信じられなくなってしまったように、手がかりを信じられなくなってしまったわけだ。

むろんここで述べられているのは、「形式化」がはらむ問題にほかならない。それは、クリスティの作品が引き合いに出されている

ことからも明らかだ。すでに１章でも触れたように、「メタ・ミステリー」（＝「小説の小説」）という自己言及的な構造は、「形式化」の帰結として不可避的にあらわれたものである。こうした構造は、マルクスの文脈で示されているように、「作者」（メタレベル）が「作品」のなか（オブジェクト・レベル）に下降してくることによって生じる。すなわち『ギリシア棺の謎』のように、犯人が意図的に偽の手がかりを配置する場合でも、あるいは『Ｙの悲劇』のように、登場人物のひとりが「作中作」の作者としてあらわれる場合でも、形式的には何ら変りはないといってよい。したがって、『ギリシア棺の謎』がメタ・ミステリーである、というＥＱIII氏の指摘は当たっているだろう。しかしメタ・ミステリーという概念自体に、何かとりたてて新しい可能性が含まれているわけではない（そこにミステリーの超進化形態を見ようとする素朴な楽観論からは、「形式化」ということの意味を問う姿勢がまるごと抜け落ちている）。ここでより重要なのは、メタ・ミステリーという構造そのものが、根源的な「不均衡」にさらされていること、というより、そうした「不均衡」にさらされるところから否応なしに生じざるをえなかったということである。

　柄谷は、ラッセルのロジカル・タイピングから派生したタルスキーのメタ言語についてこういっている。

　なお、ラムゼイはラッセルのあげたパラドックスに二種類あることを指摘し、「自己自身をふくむ集合」のパラドックスは、ロジカル・タイピングで解決できるが、「エピメニデスの（うそつきの）パラドックス」は言葉のつかい方にかんするものだから、タイピングで解決すべきでないし、論理体系内部で解決できないと批判した。そこで、タルスキーは、論理体系を外からながめて、言語の段階を区別し、高メ次タ言語を設定した。つまり、価値判断（真偽の判断）を論理体系の外にあるものと考え、価値判断の対象となる命題体系を対象言語、価値判断をふくむ体系をメタ言語とよんだ。しかし、いかに対象言語とメタ言語をわけても、メタ言語に対する再批判が必要となれば、さらにメタ・メタ言語を設定しなければならない。こうした階梯化は、パラドックスを避けるために設定されたのだが、最初に生じた矛盾は、その矛盾をさけるためにつくられた段階の最後で、突如として再び出現してくるのであって、これを避ける方法はない。

（「形式化の諸問題」）

『ギリシア棺の謎』の作品構造が、タルスキーのメタ言語のそれと同工異曲のものであることは明らかであって、「論理主義」的な謎解きゲーム空間の構築から必然的に派生したものだといってよい。クイーンの文脈においては、証拠の真偽性の判断が階梯化の契機になっている。しかし、『ギリシア棺の謎』のようなメタ犯人――ここではさしあたって、偽の犯人を指名する偽の証拠を作り出す犯人、と定義しておく――の出現は、「本格推理小説」のスタティックな構造をあやうくするものである。メタ犯人による証拠の偽造を容認するなら、メタ犯人を指名するメタ証拠を偽造するメタ・メタ犯人が事件の背後に存在する可能性をも否定できなくなる。これは「作中作」のテクニックと同様、いくらでも拡張しうるが、その結果は単調な同じ手続きのくりかえしにすぎず、ある限度を超えれば、煩わしいだけのものになる。こうしたメタレベルの無限階梯化を切断するためには、別の証拠ないし推論が必要だが、その証拠ないし推論の真偽を同じ系のなかで判断することはできない。ということは、この時点で再び「作者」の恣意性が出現し、しかもそれを避ける方法はないのである（註12）。

　証拠の真偽判断をめぐる〈問題〉は、『シャム双子の謎』（一九三三）でいっそう紛糾し、ロジカル・タイピングによる「本格推理小説」の自己完結的な構造は、この段階でほとんど修復不可能なダメージを被っているが、いうまでもなくそれは「形式化」の帰結にほかならない。作品の具体的な文脈に沿って、そのありようを分析してみよう。野崎六助はこの小説のもつ自閉的・現実遊離的な性格について、次のようにいっている。「作者は、かれの不安をまるごと定式の枠の中に叩き込んで、押しつぶし、そのことによって定式の勝利を目論んだのであった。作品によって不安の超克が試みられたのである。かれは不安の表白を『不安からの逃避』によって代行しようとした」（『北米探偵小説論』）

　たしかに閉鎖的な舞台設定（「嵐の山荘」テーマの最も劇的な例のひとつ）やグロテスクな登場人物、二種類のダイイング・メッセージ（引き裂かれたトランプ）に見られるゲーム性に徹した手がかり等の要素をとり上げれば、野崎がいうような「不安からの逃避」という側面を批判することは可能だろう。しかしたとえば、この小説の３章で「じつをいうと、わたしは、あなたが指摘されたように、ゲーム感覚が異常に発達していましてね。あらゆるゲームが

好きなんです」と打ち明ける人物が、次の章では最初の死体となって発見されるという事実──ゲーム愛好家の死は、むしろそれとはまったく逆の事態の予兆と見なすべきではないだろうか。

　ネヴィンズ・ジュニアはこういっている。「謎解きという面だけから見れば、偽りの告白を先に出してきて、まったくびっくりするような変化を見せているし、（中略）一連の見事に構成されたダイイング・メッセージの方法を盛りこんでいる」。ところがこうした評価とはうらはらに、事件の解決場面でエラリーが意気阻喪して洩らす述懐は、理性の勝利の凱歌や「ゲームへの愛」の自画自賛からはほど遠く、まるで何かかけがえのないものの終焉を目の当たりにしているような印象さえ受ける。

　エラリーはいちばん下の階段にぐったりとすわり、両手のなかに顔を埋めた。「この呪わしい事件の全体が、考えてみれば、まるで、なんの役にも立たない愚劣事だった」と、にがにがしげにいった。「あなたは最初から正しかったんです、お父さん。──まちがった理由にもとづいて正しかった。驚くべきことは、あの女があの日、夫殺しを難詰されたとき、自白したことです。いやはや、あなたにはわかりませんか。あの女は自白したんですよ。その自白はほんものだった」

　にもかかわらず、エラリーは犯人を罪に落とした証拠（ダイイング・メッセージ）が、第三者による虚偽の証拠だということを証明して、彼女にかけられた濡れ衣を晴らしたうえに、彼女が犯行を告白したのは、誰かをかばっているからだという結論に飛びついてしまったのである。「僕はなんて愚かものだったろう」。さらに彼は続けてこういう。

「しかし、罠については、僕が正しかった」と、つぶやくようにいった。「あの女は罠にかけられた──僕が説明したように、マーク・ゼーヴィアによって。しかし、それについて驚くべきことは──全体の話を通じて、もっとも驚嘆に値いするのは──マーク・ゼーヴィアが、ゼーヴィア夫人を罠にかけるにあたって、それとは知らずして、ほんとうの殺人犯人を罠にかけたことです、まったくの偶

然で。あなたは、そこに、おそろしい皮肉を見ませんか。あの男がゼーヴィア夫人を無実だと考えていて、ほんとうは罪ある人間の首に縄をかけたなんて」

それから彼は、犯行現場に残されていた二種類のダイイング・メッセージが、いずれも捜査を誤導する偽の証拠だったことを確認しながら、こう付け加えるのだ。「僕は一度も信じなかった──死にかけた人間が、そんなことをする……できるなどとは……」

この小説のなかで、探偵エラリーが冴えた推理を見せるのは、ある手がかりが虚偽の証拠であることを証明する箇所のみである。それ以外の推論は、「犯人限定の論理」も含めて、いずれも根拠薄弱で直感に頼ったものでしかない。というより、従来の論理的な解決が依拠してきた基盤そのものが、ゲーム空間の内部でおのずから瓦解してしまったことがはっきりと示されている。特に『ギリシア棺の謎』ではまだ隠れて目立たなかった「作者」の恣意性が、最終的な犯人指摘の場面──エラリーは犯人に対して一種の心理的拷問を仕掛けるが、その結果を除けば犯人を特定する積極的な根拠はほとんどないに等しい──で致命的に露出してしまう。したがって、技術的な観点から見れば、この小説から恒例の〈読者への挑戦〉が省かれているのも、やむをえない措置のように読める。

だが〈読者への挑戦〉の不在は、もっと別の角度から検討されるべきである。それはひとことでいって、ロジカル・タイピングの完全な破綻を示すものだ。通常なら〈読者への挑戦〉が挿入されるべき頁で、登場人物たちは迫りくる山火事の炎を食い止めるため、濠を掘りはじめる（それはロジカル・タイピングの最後のあがきにほかならない）。が、炎の猛威は軽々と濠を踰越してしまうのだ。しかし、こうした物語背景の象徴性にもかかわらず、「本格推理小説」というゲーム空間を瓦解の危機に追い込んだ脅威の正体は、外から迫ってくる炎に表象されるものなのではない。

ところで、ゲーデルが「不完全性定理」の証明に用いたのは、２章で触れた「エピメニデスのパラドックス」（正確には、その現代版である「リシャールのパラドックス」）にほかならなかった。柄谷はその証明の筋道を次のように要約している。

自己言及的なシステムにおいては、真偽は「決定不可能」である。ラッセルはロジカル・タイピングによってそれを禁止するが、ゲーデルは、ほかならぬラッセル・ホワイトヘッドの『プリンキピア・マテマティカ』（数学原理）そのものに、あのパラドックスを不可避的なものとして見出す。ゲーデルの証明は、メタレベルに属する命題表現すなわち形式体系のなかでの基本的な記号や論理式──

たとえば記号（でない）を1、

（または）を2、

（ならば）を3というふうに──を自然数にいいかえ、論理学を算術化することによって、自然数それ自身の自己言及的な体系を構成し、それによって決定不能なパラドックスに追いこむという方法だったといってもよい。証明は複雑だが、要するに、彼は「形式主義」を外から解体したのではなく、それ自身の内部に「決定不可能性」を見出すことによって、その基礎の不在を証明したのである。

（「形式化の諸問題」）

　すでに述べたように、クイーン父子は物語の早い段階で真犯人の正しい自白を手に入れながら、終盤までその真偽を決定できない。二種類の虚偽のダイイング・メッセージが織りなす自己言及的なループによって、謎解きゲーム空間の内部に決定不可能なパラドックスが生じているためである。すなわち『シャム双子の謎』でクイーンが行なったことは、ゲーデルが「エピメニデスのパラドックス」を用いて証明したことと同じ意味をもつといってよい。エラ

リーがいうように、それは「おそろしい皮肉」である。ヒルベルトのプログラムに従って、数学的体系の無矛盾性を証明しようとしたゲーデルが、逆に数学の形式的基礎づけの破綻を見出したことがまさしくそうだったように（註13）。

もうひとつ看過することのできない点は、この小説に「双生児の決定不可能性」というモチーフがあらわれることである。二番目のダイイング・メッセージ（半分に引き裂かれたダイヤのＪ）に基づいて、探偵エラリーはシャム双生児の一方が犯人であると推理する。「あきらかに、死んだ人たちは、カローの双子のうちひとりだけが、ふたりではなく、殺人犯人であることを示そうとしたものです。どうして、そういうことができるか。さよう、ひとりは、いまひとりによってひきまわされたものと思われます。一目瞭然のとおり、肉体的に、ひきさがっていることができないので、意志に反して、現場に立ち会わされたのであり、一方が手をくだして犯罪を行なうあいだ、単なる傍観者だったのであります」。しかしこの推理を通じて、エラリーは二人のうちのいずれが殺人犯人であり、いずれが傍観者だったか、決定することができない。最終的にこの推論は誤っていると判明するが、重要なのは、ここでも決定不可能性という〈問題〉が問われていることである。柄谷はホッフシュタッターの『ゲーデル・エッシャー・バッハ』を例に引きながら、次のように述べている。

そのような意味で、彼はエッシャーの〝だまし絵〟やバッハの遁フ走ー曲ガにゲーデル的問題を見出している。たとえば、エッシャーの絵の一つにおいては、図（フィギュア）と地（グラウンド）が見ようによって逆転し、「決定不可能」である。ここで生じているのは、論理学的にいえば、クラス（上メ位タレベル）がメンバー（下位レベル）になってしまうということである。だが、ゲーデルの定理が形式体系一般にあてはまるのであるならば、こうした特殊例だけでなく、文学における「形式化」一般にそのままあてはまるはずである。

（「隠喩としての建築」）

二つの身体を共有するシャム双生児において、殺人犯が「図」に当たるとすれば、傍観者である他方は「地」である。しかし作中

で、両者は「医学的に分離できない」とされている。したがって、ロジカル・タイピングが不可能であり、犯人はいずれとも決定できない。彼らの一方に死刑宣告が下された場合に生じる法律的なパラドックス──無実のもうひとりも、殺人犯と生死をともにしなければならない──についてエラリーが述べている箇所は、いわばこうした「ゲーデル問題」に対する考察と変りない。

クイーンの作品のなかで、こうした〈問題〉がどこから生じてきたかを遡ってみていくと、〝バールストン先攻法ギャンビット〟（ネヴィンズ・ジュニアの命名による）というテクニックに行き当たるのではなかろうか。これはひとことでいえば、最初に被害者であると思われていた人物が殺人犯と判明するという技法で、〈顔のない死体〉トリックやそのさまざまなバリエーションを指している。『シャム双子の謎』に先立つ『Ｘの悲劇』『エジプト十字架の謎』（一九三二）、『アメリカ銃の謎』（一九三三）の三作品ではいずれもこの技法が用いられており、また『Ｙの悲劇』（一九三二）冒頭の死体公示所の場面でも、それを匂わせるようなあいまいな書き方がなされている。「被害者─犯人」の逆転、すなわち「図─地反転」という構図の意外性が、本来的にはロジカル・タイプの混同に由来していることは、右に引いたエッシャーの例からも明らかだが、クイーンは〈読者への挑戦〉という〝消失点〟に基づき、このパラドキシカルなケースを「問題編─解決編」という遠近法的枠組にすり代えて、その「不均衡」を封じ込めていたのである（これは形式的には「本格推理小説」の延命策にすぎないが、逆にそのことによって、作品内容の充実が保証されたという側面も見逃せない）。

したがって〈読者への挑戦〉が失われ、ロジカル・タイピングの破綻が露呈してしまった『シャム双子の謎』のなかで、こうした「図─地反転」が決定不可能性というその本来の相においてあらわれることは、当然の結果といってよい（註14）。

ここまで見てきたように、「本格推理小説」の「形式化」は、『シャム双子の謎』という作品において、ひとつのゲーデル的帰結に行き着いた。クイーンはこの小説を通じて、「本格推理小説」の基礎の不在を証明したといってよい。『シャム双子の謎』は、ハリウッド的なご都合主義と見まがうばかりの啞然とする台詞で幕を閉じるが、にもかかわらずこの最後の場面が一種の感動をもたらすのは、クイーンが「形式化」の果てに「本格推理小説」の根拠の不在を見出しているからだ。それは、自己言及的な形式体系が根源的に

はらむ「不均衡」と直面することと同義なのである。

　こうした〈問題〉のありかをクイーンが十全に把握していたことは、一種の〈戦略的撤退〉を行なった『中途の家』（一九三六）のような作品をみれば明らかである。この小説では、「決定不可能性」の問題が二重生活を行なっていた被害者に対象化され、いわばそのパラドックスを巧妙に回避する形で、かつての〈読者への挑戦〉方式が回復される。クイーンはその気になれば、こうした作品をいくらでも書き続けられたはずだ。しかしいうまでもなく、こうした方法はタイトルにも示されているように、中途半端（halfway）なものでしかない。『中途の家』を最後にクイーンの長編から〈読者への挑戦〉の頁は姿を消し、ロジカル・タイプの「あいだの扉ザ・ドア・ビトウィーン」が徐々に開かれていくことになる。

とりあえず、おわりに

　当初この試論では、いったん時間を遡って『Ｙの悲劇』を論じた後で、クイーン後期の作品についても扱う予定だったが、時間と紙幅の都合により、ここでいったん筆を擱かざるをえない（註15）。だらしない終り方になって心苦しいが、この続きはいずれ近いうちに、稿を改めて述べるつもりでいる（註16）。

註

（１）われわれのミステリー界ですらも、その例外ではない。むしろ九○年代に入ってから、その浸透力はいっそう増しているというべきである。たとえば、絓秀実は次のようにいっている。「そのとき、小説が哲学に総括されるという状況に対応したのが、実はエンタテインメントなんです。あるいは、ニューアカは、エンタテインメントとして総括されてしまったと言ったほうが正確かもしれない。本書でも取り上げた竹本健治なんかが具体的な作品としては、そうですね、『匣の中の失楽』とか『ウロボロスの偽書』などは自

己言及のパラドックスを絵解きした本なわけでしょう。こういう対応の仕方はエンタテインメントしかできないんです」（渡部直己との共著『それでも作家になりたい人のためのブックガイド』）

　ちなみに竹本健治『ウロボロスの基礎論』のなかには、こういう記述がある。《さらに余談をいえば、笠井さん（＝笠井潔・引用者註）は『メタフィクションの陥穽』という論のなかで、『偽書』に関して「読者としては、柄谷行人の『隠喩としての建築』の影響について疑わざるを得ない」と書いているのだが、僕が柄谷行人を読みはじめたのは『偽書』を完成したあと、どうも同じようなところをつついている人がいるらしいと知ってのことなのである》。『匣の中の失楽』は一九七八年、『ウロボロスの偽書』は一九九一年に刊行された。

（２）ただし後者についていえば、私が見るところ、『探究I』以降の著作においても「ゲーデル問題」は完全に放棄されたわけではなく、それは常に重要なモチーフとして、柄谷の思考の枠組を截然と画しているようだ。柄谷は現在に至るまで、ゲーデルとヴィトゲンシュタインが相補的な関係に立つことをくりかえし強調しているが、そのことは彼の「転回」が前者から後者への力点の移動にほかならなかったことを示している。現在も断続的に書き継がれている『探究III』では、カントのアンチノミー論を主題に据えながら、「転回」のもつ意味を改めて問い直す作業──「理念」に対するカント的な批判（吟味）の仕事──が進められているが、これはゲーデル的な「決定不可能性」のパラドックスへの回帰をうかがわせ、しかもその悪戦苦闘ぶりは『内省と遡行』を思わせる。のみならず、近年彼が提唱している「ヒューモアとイロニー」の区別をめぐるアンビギュアスな議論にしても、「自己言及性」の問題を抜きにして語ることはできない。たとえば、「隠喩としての建築」のなかには、次のような記述がある。「人工知能の研究者がこのゲーデル的問題を深刻に、あるいは喜ばしく受けとるのは、彼らが、かつてドイツ・ロマン派がアイロニカルな問題として見出した『自己意識』──自己自身に関係する自己に、まったくべつの角度から直面しているからだといってよい」。ということは、現在の柄谷は十年前にいったんケリを付けた〈問題〉に、まったく別の角度から直面している？

（３）この試論のなかでは直接言及しないが、八○年代末期に登場したわれわれ「新本格」の諸理念が、「ニューアカデミズム」以降のディコンストラクティヴな知的思潮に棹さしていることは、すでに暗黙の了解事項であるといってよい。ゲーム性、様式性、記号的な登場人物、あるいは過去の推理小説史を過剰に意識したメタフィクション性（いわゆる「叙述トリック」を含む）などといった「新本格」の特質をせんじつめれば、八○年代のポストモダン的言説に支配的根拠━無根拠？━を与えた「ゲーデル問題」にまで遡行しうることはいうまでもない（たとえば、麻耶雄嵩の『夏と冬の奏ソ鳴ナ曲タ』がキュビスムとシェーンベルク楽派の音楽をモチーフにしていることは、この〈問題〉と密接に関わっている。この小説は「形式的」に読まれなければならない）。したがって、ここでクイーンにおける「形式化」を考えることは、同時にわれわれ自身の立脚点を問い直すことにほかならない。こうした意味において、この試論は「新本格」のアリバイ＝根拠不在証明を提出する作業の一環でもある。

（４）後者の目的を達するために、ライトは右に掲げた諸ルールのなかでもとりわけ〈フェアプレイの原則〉を重視した。後にヴァン・ダイン名義で発表した「推理小説作法の二十則」のなかで、この原則に言及している部分を抜粋すると、

「一。謎を解くにあたって、読者は探偵と平等の機会を持たねばならない。すべての手がかりは、明白に記述されていなくてはならない」

「二。犯人が探偵自身にたいして当然用いるもの以外のぺてん、あるいはごまかしを、故意に読者にたいしてもてあそんではならない」

「四。探偵自身、あるいは捜査当局の一員が犯人に豹変してはならない」

「五。犯人は論理的な推理によって決定されねばならない。━偶然とか、暗合とか、無動機の自供によって決定されてはならない」

「八。犯罪の謎は厳密に、自然な方法で解決されねばならない。真相を知るのに瓦占い、コックリさん、読心術、降霊術、水晶占い等々の方法を用いるのは禁忌である」

「十五。問題の真相は、終始一貫して、明白でなくてはならぬ—ただし、読者が、それを見るだけの鋭敏な目をそなえていることを要する。ということは、読者が犯罪の解明を知ったあと、もう一度、その作品を読みかえして、解答は、ある意味で、面前で読者を凝視していたこと—すべての手がかりは、事実上、犯人を指向していたこと—読者が探偵と同じように頭がよかったならば、最後の章にいたらずとも、自分で謎を解き得たことを悟ることを意味する」

　これらの《信条》（ヴァン・ダイン）はその性格によって、１．作者は読者に対して、真相の解明以前に、犯人を決定するために必要かつ十分な手がかりを提示しなければならない、２．作者は読者を故意に迷わせる目的で、真相と矛盾する虚偽の記述を行なってはならない、という二つの側面に分類することができる。ここで「本格推理小説」をひとつの「公理系」（ヒルベルト『幾何学の基礎』）にたとえると、前者は公理系の「完全性」（すべての定理がその公理系から得られること）および「独立性」（その公理系から任意に一個の命題を除いた場合、もはや証明不可能になるような定理が存在すること）の基準に、後者は「無矛盾性」（その公理系から互いに矛盾するような諸定理を証明することが不可能であること）の基準に、それぞれ対応するものと見なしうる。

（５）エラリー・クイーンは、二人の従兄弟の合作ペンネームである。フレデリック・ダネイ（一九〇五～八二）とマンフレッド・B□リー（一九〇五～七一）は、クルト・フリードリヒ・ゲーデル（一九〇六～七八）と同じ世代に属し、彼らはいずれも第一次世界大戦後に知的青春期を迎えた。

（６）いうまでもないことだが、ラッセルのいう「論理」と、推理小説における「解決の論理性」を混同してはならない。前者が記号論理学の体系を律する厳密な法則であるのに対して、後者は〈フェアプレイの原則〉を遵守するためのレトリックの一種にすぎない。どのような名探偵の推理も、ラッセルがいうような意味では、まったく「論理的」なものではありえない。問題は、後者が機能しうるような形式体系を想定した時、その体系のもつ自己言及的な構造が、ラッセルやヒルベルトが基礎づけようとした数学的体系の形式性とパラレルな関係にあるということなのである。

（７）ただしブロウウェルが排中律を否定したのは、無限集合に対する使用のみであり、そもそもラッセルのパラドックスは、本質的にカントールに始まる無限集合論に由来している。こうしたパラドックスは、「『無限集合』を可算的なものとして囲いこむメタレベルが暗黙に前提されてしまうことからきているといってよい」（「言語・数・貨幣」）。「直観主義」の主張は、現代数学が取り扱うことのできる領域をあまりにも狭めてしまうという批判によって退いたが、ヒルベルトの「形式主義」が、「形式化」「超数学（証明論）」「有限の立場」という三つの概念を柱にした具体的なプログラムに成熟していくうえで重要な役割を果たした。

（８）しかし後に述べるように、ヒルベルトの「形式主義」の立場を徹底化し、結果的にそれを葬ってしまったゲーデルの「不完全性定理」の証明は、手続き的にはラッセルとホワイトヘッドの共著『プリンキピア・マティマティカ（数学原理）』で示された体系（にペアノの算術の公理系を付加したもの）に基づいていたのである。さらに遡れば、ゲーデルは「不完全性定理」以前に、「第一階述語論理の完全性定理」（一九三○）によって、論理学の形式体系が完全であることを証明している。そうした意味においては、この時期のクイーンに見られるねじれは、むしろ不可避的に生じたものだといってよい。いいかえれば、こうしたねじれのなかにこそ、「形式化」のもたらす問題がひそんでいる。

（９）この挑戦の頁は三十年後、回顧的な『最後の一撃』のなかに再録されるが、興味深いことに、そこでクイーンは慎重な文体上の省略によって、Ｊ□Ｊ□マックという人物が介在した痕跡を消去している。これは何を意味しているだろうか？

（10）都筑道夫は実作者の立場からフェアプレイの方法を検討し、クイーンの国名シリーズを本格推理長編の理想的なモデルとみなして、〈モダーン・ディテクティヴ・ストーリイ〉を提唱した（『黄色い部屋はいかに改装されたか？』）。〈モダーン・ディテクティヴ・ストーリイ〉の概念は、以下の文章に集約されている。

「最後の動機の問題ですが、これを狭く、犯行動機だけに限って考えるのは、間違いでしょう。ホワイダニットのイットは、なんにでも当てはまる。犯行そのもの、犯行方法、どちらでもいいはずです。ホワイに重点をおいて、その解明に論理のアクロバットを用意する。これが、現代のパズラーです。（中略）だから、技巧の限界が見えだした現在、小粒になるのはやむをえないとして、事件そのものよりも、解決の論理に重きをおくことが、パズラーの生きのこる道でありましょう」

　都筑のクイーン理解は明快で示唆に富み、現在でも有効性を失っていないが、その分析は「本格推理小説」の「形式的」側面よりも作品の内容に力点を置いている。彼は「エラリイ・クイーンが、はじめのうち理想にちかい作品を生みだしながら、だんだん踏みはずしていった理由は、わかりません」と告白しているが、その理由を明らかにするためには「形式的」なアプローチが必要とされる。

（11）ジョン・ディクスン・カーは『三つの棺』（一九三五）のなかの有名な「密室の講義」の章で、フェル博士に「われわれは推理小説の中にいる人物であり、そうでないふりをして読者たちをバカにするわけにはいかないからだ。手のこんだ口実をつくり出して、推理小説の論議に引きずりこむのはやめようじゃないか。書物の中の人物たちにできる、最も立派な研究を率直に誇ろうじゃあないか」と宣言させ、〝ありそうにない〟という言葉を引き合いに出して、独自の推理小説擁護論を展開する。

「さて、いかなる場合においても、推理小説の悪口を言うのに、〝ありそうにない〟という言葉は最もふさわしくない言葉だということを指摘するのは、正当なものと思われる。われわれが推理小説を好む大きな要素は、ありそうにないことに対する好みにもとづくものだ。（中略）推理小説が終るまで、ありそうなことなど、少しも存在し得ないのだよ。それに、もし殺人犯が犯人らしくない意外な人物に決められることを望むなら（中略）、その犯人が、最初の容疑者より不自然だったり、必ずしもより明瞭な動機でなかったりする動機によって行動したといって文句を言うわけには、なかなかもってまいらぬというわけだね」

　たしかにフェル博士の主張は、冒頭から破綻している。だが、注目すべき点は、カーが〝ありそうにない〟という言葉によって、「本格推理小説」がもつ根源的な「不均衡」を明示していることで

ある。カーの作品がいつもごてごてして、バランスが悪いように見えるのは、手のこんだ口実をつくり出して、そうした「不均衡」を安定化することを拒んでいるからだ。このような意味において、カーは、ヴィトゲンシュタインが提唱した「言語ゲーム」に近い観点から〈フェアプレイの原則〉を定義していたといえるかもしれない(特に伏線の処理の仕方に、そうした傾向が見える)。こうした立場がクイーンのそれと相互補完的な関係にあるのはいうまでもないし、そのいずれか一方が正しくて、他方が誤っているというような議論は意味をなさない。

(12)たとえばこの小説のなかで、ある重要な容疑者が自分にとって不利な証拠を自発的に提供する場面があるが、探偵エラリーは、「彼が殺人犯人であれば、自分でできるあらゆる手段を講じて、その証拠が警察の手に落ちないようにしたはずだ、にもかかわらず、彼は自由意志でそれを告げにきた、もし彼が殺人犯または共犯者だったら、当然そうしたろうと考えられることと、まるっきり矛盾している」という推論を経て、この人物を容疑者リストから外す。しかし、この人物(三番目の誤った推理で犯人と名指しされる)が、エラリーがそこまで考えることを予想して行動していたとすれば、この推理は成り立たない。しかも実際に、真犯人はそれと同質の思考パターンで行動していたにもかかわらず、エラリーはこうした可能性についてひとことも触れようとはしないのである(なぜなら、それは自己言及的なパラドックスを招き寄せてしまうから)。クイーンは容疑者の行動の「自発性」を善意に解釈して、論理的な整合性を保とうとしているが、かえってこのような箇所に「作者」の恣意的な価値判断があらわれているといってよい。

(13)笠井潔は、第一次世界大戦における「大量死」という歴史的観点から「大戦間探偵小説」の基礎づけを行なっているが、クイーンはすでに『チャイナ橙だいだいの謎』(一九三四)でこうした構成に基づいても、やはり自己言及的なパラドックスを免れえないことを示した。この点については、拙稿「大量死と密室」を参照されよ。

(14)エラリー・クイーン(およびバーナビイ・ロス)が、フレデ

リック・ダネイとマンフレッド・Ｂ・リーという二人の合作者の筆名だったという「事実」は、このことと無関係ではありえない。筆名のからくりが伏せられていた頃、二人の従兄弟がそれぞれ覆面をして講演会場にあらわれ、聴衆の前でバーナビイ・ロスとエラリー・クイーンの対決を演じてみせたという有名なエピソードは、彼らがこうしたゲーデル的状況を現実に生きたということを示している。逆説的な言い方になってしまうが、ポスト構造主義のいかなるテクスト理論も、このような「できごと」の前では沈黙せざるをえないだろう。

（15）なお、ここで強調しておかなければならないのは、中後期の作品においても、クイーンはこれまで述べてきたような意味での「形式化」という問題意識をけっして手放さず、むしろそれをよりいっそう戦略的に記述する方向を目指したということである。そうした姿勢が端的にあらわれているのは、『Ｙの悲劇』によって発見された〈操り〉というテーマにほかならない。後期のクイーンの戦略は、ゲーデルによる「超メタ数学」の算術化の手続きにより厳密に対応する。実際クイーンは、現在メタ・ミステリーという概念によって語られている事態を、〈操り〉というテーマを用いて原理的に先取りしているといってよい。しかも、それらの作品のなかでくりかえし見出される「不均衡」のさまざまな様態は、『シャム双子の謎』で行き着いた結論を批判的に再検討する手続きから生じたものだ。たとえば、４章で触れた「真犯人の偽りの告白」というテクニックに見られるパラドキシカルな構成は『悪の起源』を経て、『最後の一撃』でもう一度取り上げられるし（後者のそれは、グレゴリー・ベートソンが提唱したダブル・バインド状況そのものとしてあらわれている）、また「図ー地反転」という問題に関しても、『ダブル・ダブル』においていっそう水際立った形で、そしてやはり『最後の一撃』では、双生児の決定不可能性としての再吟味がなされている。

『最後の一撃』は、ダネイとリーの合作による最後の作品といわれているが、さまざまの点で、『シャム双生児の謎』を彷彿とさせる箇所がある。しかも驚くべきことに、この小説のラストでクイーン

は、（まるでレヴィ＝ストロースのように）「言語の発生」に遡行しようとさえするのである──たとえば、『最後の女』で展開されるダイイング・メッセージ解釈の異様さを、ソシュールの「言語には消極的な差異しかない」という観点から読み解くことはできないだろうか？

（16）拙稿「一九三二年の傑作群をめぐって」を参照されよ。

参考文献（文中に示したもののほか）

吉永良正『ゲーデル・不完全性定理』（講談社ブルーバックス）

一九三二年の傑作群をめぐって

1

一九三二年、エラリー・クイーンは四冊の長編を発表した。クイーン名義による『ギリシア棺の謎』『エジプト十字架の謎』、およびバーナビー・ロスの変名で発表された『Ｘの悲劇』『Ｙの悲劇』である。この四作はいずれも初期クイーンを代表する傑作であり、四十年以上に及ぶ彼らの作家活動の中でまぎれもないひとつの頂点を形作っている。のみならず、本格探偵小説というジャンル総体においても、トップクラスに位置する不朽の作品ばかりであることに異論はないだろう。クイーンが二人の従兄弟による合作者だったことを考慮しても、こうした記念碑的な傑作群を、たった一年の間に立てつづけに発表するというのは、ほとんど奇跡に近い、驚嘆に値する出来事である。単にこの時期、作家として脂が乗っていた、という説明だけではとてもカバーしきれない。むしろ、探偵小説という形式そのものに内在する必然性のモメントが作用したと考えなければ、このような達成はありえないはずである。

この時期、二人の若い作者を突き動かした必然性のモメントを考えるうえで、柄谷行人が一九八〇年代前半に行なった一連の仕事を参照することにしよう。柄谷の仕事は、一般に「形式化」と呼ばれる。「形式化は、指示対象・意味・文脈といった外部性を還元し、意味のない恣意的な形式的関係（差異）と一定の変換規則（構造）をみることである。この還元において、どのような手つづきがとられても本来的に差はない。そのいずれにおいても、なんらかのかたちで、形式体系内部の自立性をめぐって、あるいは外部性をめぐって、パラドックスが見出される」（「言語・数・貨幣」）。柄谷は「形式化」の極限において、体系が自己言及的なパラドックスに陥り、内部から自壊せざるをえない構造機制を、有名な「不完全性定理」にちなんで「ゲーデル的問題」と名付けている。

二十世紀において最も劇的な事件の一つは、ヒルベルトの形式主義が完成したと思われたまさにその時点で、それに対する致命的な批判がある青年によって届けられたことだといってよいかもしれない。それがゲーデルの「不完全性の定理」（一九三一年）である。

結論を先にいうと、ゲーデルの定理は、どんな形式的体系も、それが無矛盾的コンシステントであるかぎり、不完全である、ということだ。彼の証明は、形式体系に、その体系の公理と合わない、したがってそれについて正しいか誤りかをいえない（決定不可能な）規定が見出されてしまうということを示す。また、いいかえれば、ある形式体系がコンシステントであるとしても、その証明はその体系のなかでは得られないこと、それ以上の強い理論を必要とすることを意味している。こうして、純粋数学の完全な演繹体系は、一般的に存在しないことが証明されてしまったのである。

（「隠喩としての建築」）

　だが、われわれの文脈からいえば、二十世紀において最も劇的な事件とは、ゲーデルの論文が発表された翌年、ともにゲーデルより一歳年長に当たる二人の青年が、「不完全性定理」と軌を一にするようなプロセスをたどって、探偵小説を「ゲーデル化」してしまったという出来事にほかならない。この出来事をめぐる以下の論述は、以前「現代思想」（九五年二月号）に掲載した「初期クイーン論」の補論として書かれているが、今回は紙幅の都合により、数学基礎論に関する説明を大幅に省略しなければならなかった。より詳細な議論に興味のある読者は、右論文を参照されたい。

2

　笠井潔は『探偵小説論序説』の中で、次のように書いている。

　ところで探偵小説における「犯人−被害者−探偵」の図式は、それ自体として「作者−作品−読者」の図式に重なりあう。被害者の屍体に象徴化される謎＝事件とは、作者＝犯人が創造した一箇の「作品」にほかならない。読者＝探偵は、それを正確に「読む」ことにおいて作者＝犯人の実像に迫る。

（「探偵小説の構造　2　役柄論」）

ここで笠井が抽出した探偵小説の「構造」は、静的で閉じられたモデルである。「犯人ー被害者ー探偵」の図式が、それ自体として「作者ー作品ー読者」の図式に重なり合うためには、「作品」の内部／外部という二つの異なるレベルが、あらかじめ峻別されていなければならない（図１）。いいかえれば、ここでの笠井の議論は、ラッセルが提唱したロジカル・タイプ理論を前提としている。むろんこの前提は、探偵小説のゲーム性（フェアプレイ）の要請から導かれたものだ。

図1

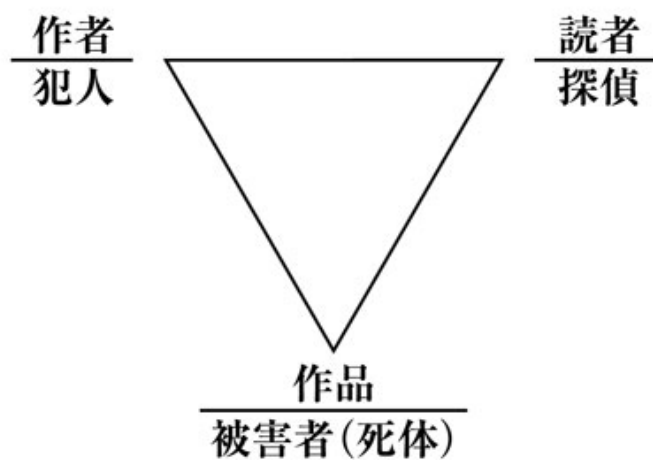
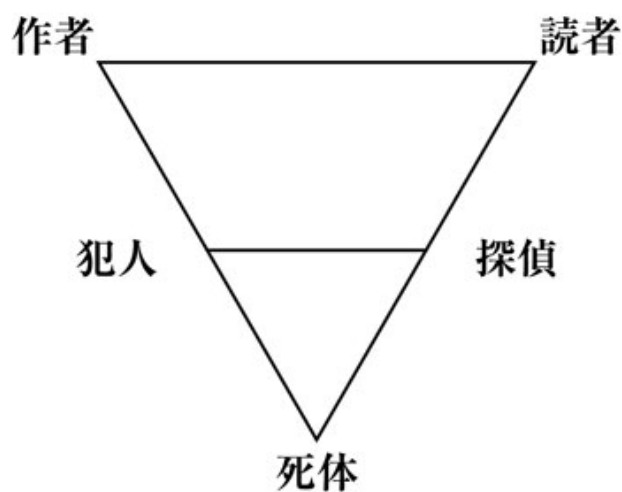



図2

しかし、ゲーム探偵小説の作者がつねに読者の裏をかくことをもくろんでいる以上、「作品」は閉じたニュートラルなシステムであることを維持できない。たとえば、アガサ・クリスティの『アクロイド殺害事件』では、中立を装った一人称の語り手が、事件の「犯人」と名指される。この小説は「作品」の外部（上位レベル）が、内部（下位レベル）にずれ込んだような自己言及的な構造をなしており、ロジカル・タイプ理論が禁止するクラスとメンバーの混同が、読者の意表を突く「意外な犯人」の成立を可能にしたことを明示している。

　こうした自己言及的な構造を把握するためには、「犯人ー被害者ー探偵」の図式は、むしろそれ自体として「作品」に重ね合わされなければならない。前者を後者に代入すると、「作者ー（犯人ー被害者ー探偵）ー読者」という図式が導かれる。これを図示すると、図２のような上位／中位／下位の階層を持つ逆ピラミッド型の配置が得られるが、むろんこの配置は、ぴったりと重なった図１の二つの三角形を垂直方向にずらしたものにほかならない。さらに、「被害者」の項を「死体」に置き換えたのは、それが「犯人ー探偵」によって対象化された客体のレベル（オブジェクト・レベル）に位置することを強調するためである。

　さて、ここで逆ピラミッドの左辺、「作者ー犯人ー死体」という系列に注目してみよう。この系列上では、犯人は死体より、また作者は犯人より上位のレベルにあり、別の言葉でいいかえれば、「犯人ー死体」「作者ー犯人」という組み合わせは、それぞれ「クラスーメンバー」の関係に相当する。ロジカル・タイプ理論は、クラス（上位レベル）とメンバー（下位レベル）の混同を禁止し、その混同から生じる集合論的パラドックスを避けようとするものだが、クリスティの作例が端的に示す通り、「意外な犯人」を至上命令とするゲーム探偵小説の作家たちは、逆にそうしたパラドックスこそが意外性の源泉にほかならず、クラスとメンバーの混同は避けられないことを本能的に察知していた。ヴァン・ダインの形式主義を継承し、「国名シリーズ」でフーダニット作家として出発したクイーンが、こうした局面にたどり着くのは、いわば時間の問題だったといってよい。

「作者ー犯人ー死体」という系列に生じるロジカル・タイプの侵犯（レベルの混同）は、二つの類型に分けられる。（

i）「犯人」が「死体」のレベルに下降する場合。（）「作者」が「犯人」のレベルに下降する場合、がそれである。以下、それぞれの類型について触れておこう。

（i）「犯人」が「死体」のレベルに下降する場合。

　この類型には、いくつかのパターンが考えられる。いちばん初歩的なのは、殺人と思われた事件が実際は自殺にすぎなかったというものだが、この種の解決は意外性より肩すかしを感じさせる可能性が高く、よほどテクニカルな処理をしない限り、読者には歓迎されない。あるいは連続殺人事件で、犯行の時間的前後関係を誤認させ、犯人が実際の死亡時より早い時点で死者の列に加わっていたように偽装するケースもある。『そして誰もいなくなった』（クリスティ）では、犯人が死体になりすまして疑いを免れるし、『三つの棺』（Ｊ・Ｄ・カー）では、このトリックの恐ろしく手の込んだバリエーションが披露される。

　しかしこの類型の中で、最も典型的かつ重要なケースは、いわゆ

る「顔のない死体」トリックと、そのさまざまな変形にほかならない。これはひとくちにいうと、最初に被害者だと思われていた人物が真犯人であると判明する技法で、首を切る、顔をつぶす等の偽装手段によって、死体のアイデンティティを犯人自身のそれとすり替えるところから右のように総称されるが、死体の顔に損傷がなくても、犯人と被害者が瓜二つの外見を備えているような場合は、やはりこのケースに含めていいだろう。このトリックの眼目は、死体に加えられた物理的損壊の有無ではなく、「犯人─死体」という主客の関係が、ロジカル・タイプの侵犯（レベルの混同）によって入れ替わってしまう点にあるからである。

「犯人─死体」の構図が逆転する意外性は、M・C・エッシャーのだまし絵のような「図─地反転」の視覚的効果に通じるものだ。たとえば、エッシャーのある作品では、図（フィギュア）と地（グラウンド）が見ようによって逆転し、「決定不可能」である。ここで生じているのは、論理学的にいえば、クラス（上位レベル）がメンバー（下位レベル）になってしまうということだが、同様のことが「顔のない死体」トリックにも起こっている。ここで見逃してはならないのは、そうしたパラドックスが、探偵小説の「構造」そのものに由来しているということである。すなわち「顔のない死体」トリックは、「作品」の内部に属するスタティックな図式を土台から揺るがす。

　このパラドックスは、また別の言葉でいいかえることができる。たとえば、笠井潔は『探偵小説論II　虚空の螺旋』の中で、次のように指摘している。「探偵小説のルールを象徴的に核心化すれば、それは死者は死者であるという同一律の完璧な遵守ということになる。このルールには、いかなる例外も許されえない。死人が生き返る世界では、探偵小説の大前提である殺人事件が成立しえないのである」（「第九章　第三の波の前線」）。つまり探偵小説の世界では、「死者を生き返らせてはならない」。この大前提を遵守しながら、いかに逆手に取ることができるか？　探偵小説の諸コードの臨界点がそこにあるとすれば、「顔のない死体」トリックとは、まさにこのパラドックスのテクニカルな「封じ込め」にほかならない。

　フランシス・ネヴィンズ・ジュニアは、クイーンの三○年代初期の作品にこのモチーフが繰り返し使用されていることに注目して、「バールストン先攻法ギャンビット」と名付けている（この命名は、コナン・ドイルの『恐怖の谷』に由来する）。このモチーフに対する当時のクイーンの執着は、尋常ではない。『Ｘの悲劇』『エ

ジプト十字架の謎』（一九三二）、『アメリカ銃の謎』（三三）の三作品ではいずれもこの技法が用いられており、また『Ｙの悲劇』（三三）冒頭の死体公示所の場面でも、それを匂わせるようなあいまいな書き方がなされている。当時クイーンとロスは別の作家だと思われていたが、同じパターンを連続して使用すれば、それだけ読者に真相を見破られる危険が増すのは目に見えている。にもかかわらず、クイーンが「バールストン先攻法」に執着したのは、このモチーフが探偵小説の「構造」そのものに由来する重大なパラドックスだということを察知していたからである。

　クイーンがこうしたパラドックスに自覚的だったことは、『Ｙの悲劇』という作品によって裏付けられる。この作品の序章に当たる死体公示所の場面では、ヨーク・ハッターなる人物とおぼしき死体が海中から引き揚げられる。ヨークの死は自殺として処理されるが、明らかにこの導入部は、『Ｘの悲劇』第二幕のチャールズ・ウッド車掌殺し（典型的な「バールストン先攻法」が用いられている）を連想させるように書かれている。ただしこれは意図的なミスディレクションの身振りであって、引き揚げられた死体は、たしかにヨーク自身のものである。したがって、『Ｙの悲劇』には、「バールストン先攻法」というモチーフは登場しない。にもかかわらずこの作品でも、「犯人」は「死体」であるヨーク・ハッターその人なのだ。

　むろん右の表現は、レトリカルなものである。すでに作品の冒頭で「死体」となったヨークは、彼自身が実行犯として、殺人計画を実現することはできないからだ。そこでクイーンは「操り」というモチーフを作中に導入し、計画犯と実行犯を分離することによってこの障害をクリアする──が、ここで注目すべき点は、死後の「操り」という技法が、「死者を生き返らせてはならない」という探偵小説の大前提を遵守しながら、それを逆手に取るためのテクニカルな抜け穴にほかならないということである。いいかえれば、『Ｙの悲劇』においても、「犯人－死体」というクラスとメンバーの混同（ロジカル・タイプの侵犯）が、作品のパラドキシカルな「構造」を生じさせたことになる。ということは、この作品の構想は「バールストン先攻法」と同じ思考の枠組から派生したものだといってよい。

ii

（　　　　　　　　　　）「作者」が「犯人」のレベルに下降する場合。

　この類型は、二つのパターンに大別される。まず第一に挙げられるのは、前出の『アクロイド殺害事件』に代表されるような、小説の語り手そのものが犯人であるケース。これについては、あらためて繰り返すまでもないだろう。そこでは文字通りの意味で、「作者ー犯人」というロジカル・タイプの侵犯（レベルの混同）が生じている。クイーンはこの種のトリックをそのままの形で自作に用いたことはなかったが、『Ｙの悲劇』の中では、ヨーク・ハッターが残した探偵小説の「梗概」（『ヴァニラ殺人事件』）に、次のような確信犯的な一行が記されている──「構成　一人称で書くこと。犯人は私自身」。

　これに対して、やや注意を要するのは、第二のケースである。このケースにおいては、「犯人」が「探偵」と同等、あるいはそれ以上の知的怪物と化し、ゲーム探偵小説が要請する「問題編ー解決編」の二重構造を多重化してしまう。具体的には、「犯人」が意図的に虚偽の手がかりを配置し、名探偵の推理を名指しで操ることによって、作品空間が「（問題編ー偽の解決編）ー真の解決編」という形へ自己増殖していくことを指す。こうした事態は、「犯人」が「問題編ー偽の解決編」という作中作の「作者」としてふるまっているに等しい。

『ギリシア棺の謎』で、大学を出たばかりの若いエラリーを翻弄するペッパー検事補は、クイーン作品に登場する「メタ犯人」第一号にほかならない。「ペッパーは、僕の特殊な推理のしかたの前例を知っていて、僕を手玉にとろうと考えたのです。──一目瞭然な手がかりではなくて、僕には必ず気づくと考えた、巧妙な、もってまわった手がかりを残しておいたのです」。この長編でクイーンは最終的な真相も含め、四つの目がくらむような解決を提示しているが、そうした多重解決の試み自体は、『陸橋殺人事件』（Ｒ□Ａ□ノックス）や『毒入りチョコレート事件』（Ａ□バークリー）のような先例がある。しかし、これらの先行作品が「素人探偵の推理合

戦」という形で、複数の解決編を同一平面上で並列処理し、「探偵」の推理の恣意性という側面を強調しているのに対して、クイーンは「作者=犯人」という垂直軸を「作品」の内部に畳み込み、複数の解決編が自己言及的なピラミッド構造をなすように、小説を組み立てている。こうした「作品」の階梯化はラッセルのロジカル・タイプ理論から派生したタルスキーのメタ言語の設定とパラレルな関係にあり、探偵小説の「構造」をなぞることによって、必然的に生じたものだといってよい。

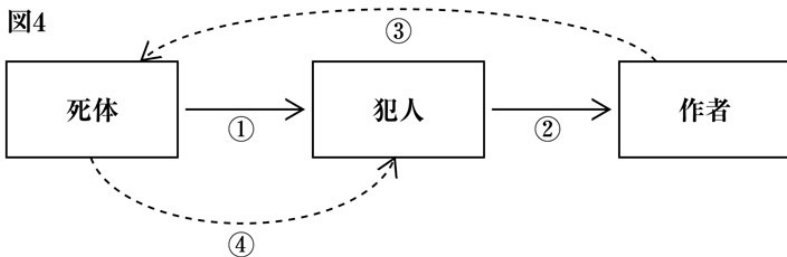
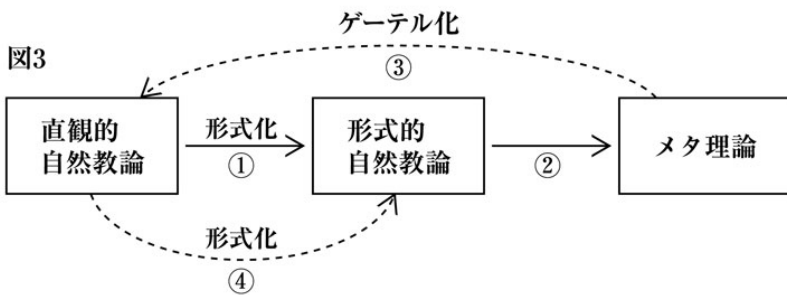
いうまでもなく、『ギリシア棺の謎』のような「メタ犯人」の出現は、探偵小説の閉じたニュートラルなシステムを危うくするものである。作中にばらまかれた手がかりが、「作者」の手による真の手がかりなのか、「犯人」が仕組んだ虚偽の手がかりであるのか、小説に最後のピリオドが打たれるまでは事実上「決定不可能」であるからだ。そのような意味でのパラドックスが、「作者=犯人」というロジカル・タイプの混同に由来していることは、すでに述べた通りである。このパラドックスを鋭敏に察知し、かつそれを自己意識化された方法として探偵小説の「構造」へ幾度も送り返してやること──一九三二年の「奇跡」が可能になった背景には、クイーンの目覚ましい「発見」がひそんでいる。

3

探偵小説の「ゲーデル化」とは、どういうことか。柄谷行人は「言語・数・貨幣」の中で、次のように書いている。

ゲーデルの証明は、簡単にいえば、超メタ数学の算術化──超数学における記号をゲーデル数とよばれる自然数に翻訳すること──によって、図3のような循環を形成してしまうことだといえる。それによって、クラスとしてのメタ数学がメンバーとしての形式体系に入りこんでくるような自己言及のパラドックスを巧妙に構成したのである。ゲーデルの定理はさまざまな意味をもつが、われわれの文脈では、それはカントールの見出したパラドックスをべつのかたちで再確認するものだといえよう。彼の証明は、ラッセルとホワイトヘッドの『プリンキピア・マティマティカ』に即してなされてい

る。つまり、パラドックスをロジカル・タイプによって回避したラッセルに対して、たとえそうしてもそのタイピングが破られざるをえないことを示したのである。（註　引用に際して、図の番号を変更した）

図3
ゲーテル化
③
直観的
自然教論
形式化
①
形式的
自然教論
②
メタ理論
形式化
④
図4
③
死体
①
犯人
②
作者
④

形式化という観点から見れば、『ギリシア棺の謎』から『Ｙの悲劇』に至るクイーンの長編は、ゲーデルの証明がたどった手順を探偵小説の文脈において再現したものと見なすことができる。たとえば、図３の各項のかわりに、「作者─犯人─死体」という系列を置いてみれば、図４が得られる。すると、前節で述べたように、「バールストン先攻法」を用いた『エジプト十字架の謎』『Ｘの悲劇』は図の①の段階に、そして、「作者＝メタ犯人」が「作品」内部に出現する『ギリシア棺の謎』は、図の②の段階に対応することになる。

　右の三作を踏まえて書かれた『Ｙの悲劇』には、前節で指摘したように、①と②の段階があらかじめ織り込まれている。だが、探偵小説史を塗り替える決定的な飛躍が生じるのは、ヨーク・ハッターが生前に書き記した探偵小説の「梗概」をドルリー・レーンが発見し、その筋書きと現実の殺人事件の写像関係に気づく時点においてなのである。この「梗概」が作中で果たす役割は、ひとくちにいうと、ゲーデルの証明における超メタ数学の算術化──超数学における記号をゲーデル数とよばれる自然数に翻訳することに等しい。すなわち「梗概」の「作者」であるヨーク・ハッターは、物語の冒頭で自殺し、いったん「死体」のレベルへと送り返される（③）。しかし彼の残した「梗概」は、死んだヨーク自身を「犯人」と名指すものであり（＝自己言及的なパラドックス）、ヨークの孫ジャッキーの手によって、犯行は「梗概」の筋書き通りに実現される（④）。

　こうしたプロセスが、ゲーデルの証明に見られるのと同じ循環を構成していることはいうまでもないだろう。興味深いのは、ヨーク・ハッター（計画犯）とジャッキー（実行犯）が、後期クイーンの作品に顕著な主題として現われる「父─子」関係ではなく、「祖父─孫」という関係に設定されていることである。それは「父─子」の上下関係が二重化されていることを示し、『Ｙの悲劇』が図４のように循環的な構成をなしていることと対応する。

　こうした循環は、探偵小説の形式的基礎づけの破綻を示すと同時に、最終的なメタ探偵小説というものがありえないことをも意味している。これはどういうことか。『Ｙの悲劇』においては、実行犯であるジャッキーすらも、図４の循環過程から逃れることはできない。ジャッキーは解決編の直前で殺害され、④のプロセスをなぞるように、「死体─犯人」のレベルの混同をあらためて演じさせられ

る。にもかかわらず、ジャッキーを殺害した「犯人」は、物語の最後の一行に至っても、はっきりと名指されることはない。これはゲーム探偵小説のルールからすれば、あからさまな欠落にほかならないが、いうまでもなく読者は、ドルリー・レーンが最後に見せる「痛ましい目つき」が何を意味するかを知っている。レーンの沈黙は、『Ｙの悲劇』のクライマックスで、ひとつの完全犯罪が実行されたことを雄弁に物語っているからである。

『Ｙの悲劇』のエピローグは、探偵小説がその「形式化」の極限において、探偵小説であることそのものを裏切ってしまう場面を描いている。この場面でドルリー・レーンは、いわば探偵小説の「外部」に立っているといえる。しかしそれは、名探偵であるレーンが自ら手を下して、救済不可能な「犯人」を断罪してしまうことからもたらされたものではない。むしろそれは、レーンの沈黙によってもたらされたというべきである。いいかえれば、『Ｙの悲劇』という「作品」の循環構造は、解決編におけるレーンの沈黙、すなわち「作者」が究極的な「犯人」の名前を指示対象として明記しないことによって、かろうじて釣り支えられていることになる。このことは探偵小説の「外部」なるものが、その「形式化」の極限において、ネガティヴにしか示されえないことを意味している。

4

　いうまでもなく前節の結論は、「アンチ・ミステリー」という概念を先取りするものである。しかし、こうした考え方には罠がひそんでいる。形式体系の「外部」は、「形式化」の極限において、ネガティヴにしか示されえないという思考のフレームは、探偵小説の文脈においても、一種の否定神学的なイデオロギーとして機能するからだ。ここでいう「否定神学」とは、ポジティヴな言語表現ではけっしてとらえられない、裏返せばネガティヴな表現を介してのみとらえることのできる何らかの存在がある、少なくともその存在を想定することが世界認識には不可欠だとする、神秘主義的思考一般を広く指している。われわれは、『Ｙの悲劇』におけるクイーンの達成を最大限に評価しつつ、同時にその評価が否定神学的思考の罠に陥ってしまうことを回避しなければならない。

　東浩紀は、「ジャック・デリダについて」という副題を持つ『存

在論的、郵便的』の中で、右のような思考のフレームを「ゲーデル的脱構築」と総称したうえで、柄谷行人の「形式化」に基づく諸考察を、それが否定神学的思考に限りなく接近しているという点から批判する（この時期の柄谷の「神秘主義」への傾倒は、後期クイーンが探偵小説をユダヤ秘教的な神学体系に接続しようとしたこととパラレルな関係にある）。さらに東は、第二期デリダの著作を援用して「郵便的脱構築」という仮説概念を想定し、それによって「否定神学」に対する抵抗線を引こうと試みている。クイーン論の文脈から大幅に逸脱してしまうため、ここでは詳細に踏み込んだ説明を割愛するが、「郵便的脱構築」の基本的なアイディアは、およそ次のようなものである。

ここから私たちは、デリダが「郵便」「手紙」の隠喩を用いた戦略的必然性をかなりはっきりとつかむことができる。その隠喩を用いるデリダは、「不可能なもの」を思考するため、システムの全体にたとえ否定的にでも言及する必要がない。「不可能なもの」は行方不明の郵便物としてイメージされる。そこではもはや彼は、まずシステム全体を形式化し、そこから「真偽が決定できない命題が少なくともひとつはある」という命題を導くゲーデル的論理、つまり郵便制度全体を見渡し、そこから「配達が完了しない手紙が少なくともひとつはある」という命題を導くラカン的論理を必要としない。ある手紙が行方不明デッドに、言い換えればシニフィエなきシニフィアンとなるのは、郵便制度が全体として不完全だからなのではない。より細部において、一回一回のシニフィアンの送付の脆弱さが、手紙を行方不明にする。行方不明の手紙は、その可能性（à-venir）において無数にあることだろう。そしてその送付の脆弱さこそが、「エクリチュール」と呼ばれるものにほかならない。デリダ的脱構築にはもはや、断絶し、複数化したシニフィアンのネットワークの切れ端しか見えないのである。「不可能なもの」はその切れ端で現れる。象徴界の全体を見渡すことは、そもそもはじめからできない。

（「第二章　二つの手紙、二つの脱構築」）

いささか唐突かもしれないが、ここで東の議論を参照するのは、『災厄の町』（一九四二）に読者の注意を向けるためである。この長編は野村芳太郎によって映画化された時、『配達されない三通の

手紙』と改題されたが、この邦題は東の理論的関心のありかと奇妙な符合を示している。それだけではない。『災厄の町』という作品は、『Ｙの悲劇』と対比することによって、ゲーデル的論理とは別種の形式を備えた探偵小説の「構造」を開示するのではないだろうか？　以下に記すことは、性急な思いつきをメモした草稿にすぎないが、クイーン読解プログラムのひとつの補助線として、簡単な素描を試みておこう。

『災厄の町』に関しては、クリスティの『邪悪の家』（三二）との類似がしばしば指摘されている（たとえば、『本格ミステリーを語ろう！［海外篇］』での二階堂黎人の発言を参照）。この指摘はうなずけるものだが、他方、見落とされがちなのは、『災厄の町』が『Ｙの悲劇』をクイーン自らの手で焼き直した作品だという事実にほかならない。両者は一見したところ、まったく異なる作風を示しているが、プロットの基本的な性格を比較すれば、その類似は一目瞭然である。要約してみよう。（１）妻に虐げられている弱い夫が、彼女の殺害を計画する。（２）夫は数次に及ぶ段階的な犯行プランを立て、それを文書に記録する。『Ｙの悲劇』では、ヨーク・ハッターの探偵小説の「梗概」であり、『災厄の町』では、妹に当てた三通の手紙がこれに当たる。（３）夫は妻の殺害を断念するが、犯行プランを記した文書は破棄されず、デッド・ストックとなる。（４）一定期間を経た後、第三者が犯行プランを記した文書を入手し、その筋書き通りに犯行を実現する。

『Ｙの悲劇』と『災厄の町』の共通点は、以上のようなアウトラインの水準にとどまらない。たとえば、いずれの作品でも、犯行には毒物が使用され、犯人は嫌疑を免れるために、自ら服毒する。また被害者が別の人間を狙った犯行の巻き添えを食って、誤って殺害されたかのように事件を偽装することが、ストーリー展開上の主要なモチーフになっている点でも、両者は軌を一にしている。さらに犯行を計画した夫自身は、いずれの作中でも完全に無力化され、不可避的な沈黙を強いられる。『Ｙの悲劇』では、ヨーク・ハッターは死んでおり、『災厄の町』のジム・ハイトは、妻ノーラの犯行をかばうために沈黙を守り、最終的にはヨーク同様、自殺してしまう。等々、等々。

　こうした数多くの共通点にもかかわらず、『災厄の町』は『Ｙの悲劇』とはまったく断絶した作品であるかのような印象を与える。従来、こうした断絶の印象は、クイーンが「推理の一問題」から「小説」へ作風の転換を図ったからだとされてきたが、この解釈は

あまりにも皮相的なもので、両者の間に横たわる「構造」的な変質の相を看過するものだ。ひとくちにいうと、この変質はプロットを構成する諸要素を垂直的に配置するか、水平的に配置するかという選択の差異に関わっている。わかりやすい例を挙げれば、『Ｙの悲劇』においては、計画犯と実行犯の関係が「祖父─孫」という血縁の上下関係に依拠しているのに対して、『災厄の町』では、それが「夫婦」という横並びの関係に変えられている。そのために出自を同じくする「筋書き殺人」のプロットが、前者では「操り」という支配─服従関係を構成するのに対して、後者では二者間の相対的なコミュニケーションの非対称性（転移／逆転移）を浮き彫りにする結果となっている。いいかえれば、『災厄の町』という作品においては、事件の全体を見渡すような超越的な視点（メタ・レベル）が出てこない。

　同じことは、探偵エラリーの役割についても当てはまる。『災厄の町』のエラリーには、ある面でドルリー・レーンの存在がはっきりと影を落としている。彼は「エラリイ・スミス」という「変名」を名乗って、呪われたハイト家に出入りする。エラリーと恋仲になる末娘パトリシア・ライトが、ペイシェンス・サムと同じ「パット」という愛称で呼ばれているのは、おそらく偶然ではないだろう（パトリシアが、クイーンの講演を聞いたことがあると告白するくだりは、いやおうなしに、覆面を付けたバーナビー・ロスの幽霊を呼び出してしまう）。だが、レーンの呪縛を感じさせる一方で、エラリーはレーンのように特権的なメタ・レベルの高みから事件を透視することを拒絶する。

　クイーンが作中に占める探偵の立場の決定的な差異を意識していたのは、まちがいないことだろう。『Ｙの悲劇』のクライマックス、レーンが自ら毒入りミルクをすり替えて、ジャッキー・ハッターを殺害する場面と、『災厄の町』の中の「エラリイ・スミス、証人席へ」と題された法廷シーンを比較すれば、そのことは明らかである。すでに述べたように、前者でレーンは「神の代理人」として救済不可能な罪人を罰しながら、沈黙を選ぶことによって、作中における不可侵の地位を守ろうとする。ところが、後者ではエラリー自ら陪審員に向かって、「わたしならできたはずです」と爆弾発言を投じるのだ。「いいですか、わたしがホールのドアからそっと中にはいって、台所を数歩で横切って、裏口にいるジムにもローラにも気づかれずに食器室にはいって、カクテルの一つに砒素を入れてから同じようにして元の位置に戻るには、ものの十秒もあればできることです……」

ここでのエラリーの証言（ありえたかもしれない可能性）は、『Ｙの悲劇』のクライマックスでのレーンの行動をなぞったものにほかならない。だが、それは検察側を攪乱するための法廷戦術のひとつにすぎず、しかも効を奏さない。このことは、法廷で繰り広げられる言語コミュニケーションの一回的な細部において、エラリーの証言が行方不明デッドになってしまうことを意味する。そうした場面を描くことによって、クイーンはドルリー・レーンの沈黙が体現する「否定神学」の罠に対して、自ら異議を唱えたのである。

　初期の作風に比して、『災厄の町』は論理的なプロットが弛緩しているという指摘がしばしばなされる。だが、それははたして「弛緩」なのだろうか？　われわれはむしろこの作品の中に、否定神学的思考に対するクイーンの抵抗を見出すべきではないだろうか？　なぜならそこには、探偵小説をシステムの全体性という呪縛から解放し、微視的なコミュニケーションの一回性に向かって新たに開いていく回路の可能性が密かに示されているからである。

密室—クイーンの場合

エラリー・クイーンは、少なくとも三冊の密室長編を発表している。『チャイナ橙の謎』『ニッポン樫かし鳥どりの謎』『帝王死す』がそれである。そのうち、後の二つでは、「密室からの凶器の消失」がトリックの眼目になっている。

この二作に先駆ける作品として、『アメリカ銃の謎』を挙げても、大きな異論は出ないだろう。『アメリカ銃の謎』そのものは、「密室殺人」の範はん疇ちゅうに入れにくい作品だと思うが、「凶器の消失」の不可能性に着目すれば、これも立派な「準密室」状況を扱っている。極端な言い方をすれば、『ニッポン樫鳥の謎』と『帝王死す』のトリックは、『アメリカ銃の謎』の二番煎じ、三番煎じであるといえなくもない。

もちろんこれは、クイーンを貶おとしめているのではない。むしろそれは、クイーンの作品に見られる反復強迫的なモチーフの一貫性としてあるからだ。

クイーンの小説では、凶器に限らず、さまざまな品物──とりわけ重要な証拠物件──が「密室」、ないし警察の厳重な監視下に置かれた「準密室」状況から、煙のように消え失うせてしまう。劇場から被害者のシルクハットが消失し（『ローマ帽子の謎』）、死んだ大富豪の屋敷からは遺言状が消失する（『ギリシア棺の謎』）。満員の路面電車の車両内には手袋が見当たらず（『Ｘの悲劇』）、《黒い家》に隠された遺産は家中を探してもどこにも見つからない（「神の灯」）、等々。

「宝捜しの冒険」や「トロイヤの馬」のような「不可能窃盗」のケースも、これに準ずるものと見ていいだろう。あるいは、重要な証人を乗せた列車が忽こつ然ぜんと消えてしまう「七月の雪つぶて」。エラリーが密書の運び人を買って出る「黒い台帳」というヘンテコリンなショートショートもあるが、これは同じモチーフを「犯人」の視点から描いた作品と見なすことができよう。ここで使われている小道具も、『アメリカ銃の謎』『帝王死す』の凶器を連想させるものだ。

いわゆる後期作品でも、こうした「消失」のモチーフは放棄されない。『クイーン警視自身の事件』の枕まくらカバー、あるいは『ガラスの村』の二十四本のたき木の扱いがそうであるように。意地の悪い見方をすれば、『真鍮の家』などは、ただそれだけで成り立っているような長編である。

これらの例はすべて、ただ単にその品物の行方がわからなくなるだけではなく、いったんしらみつぶしの捜索を受けたものの、捜査官の盲点をつく意外な隠し場所に隠されているか、あるいはトリッキーな経路をへて、外部に持ち去られているかのいずれかである。すなわち、何らかの不可能興味を惹じゃっ起きする書き方になっている。

　こうした観点から見ると、『チャイナ橙の謎』という作品は、やはり興味深い特異性を備えているようだ。この小説では、犯行現場から被害者の××××が「消失」する。ところが、エラリーは解決編に至るまでその「消失」に気づかないふりをして、読者を出し抜こうとする。しかも実際には、××××は犯行現場から消え失せてしまったのではない。

　それは初めからなかったのである。

*

　以前、わたしは「大量死と密室」という試論の中で、『チャイナ橙の謎』という小説の「密室」物としての特異性を論じたことがある。『本格ミステリの現在』（笠井潔編）の中に収められているので、興味のある方は目を通してもらえると嬉うれしい。

　ところが、わたしは最近、『スペイン岬の謎』を再読して、そのプロットが「足跡のない殺人」の定石の裏をかくように構成されていることに初めて思い当たった──われながらうかつな話だが、『チャイナ橙の謎』で試みられた「密室」の「脱-不可能化」とまったく同じ手続きが、その次に書かれた『スペイン岬の謎』の「足跡の不在」をめぐる論証でも繰り返されていることに、今になってようやく気づいたのである。

　右のような観点から『スペイン岬の謎』を読み直すと、そのプロットが非常によく練られていることにあらためて驚かされる。というのも、『チャイナ橙の謎』の「あべこべの密室」と、死体を含めた犯行現場の奇妙な「あべこべ」性の結びつきは、あまりにも突拍子がなくて、強いインパクトを受ける反面、ややついていきかねるところもあるのだが、『スペイン岬の謎』の「足跡の不在」から

導かれる巧妙なロジックと、「一糸まとわぬ全裸の男の死体」という奇妙な謎の解明は、犯人の行動が再構成される解決編において、何の違和感もなく、見事につなぎ合わされている。おそらくクイーンは、前作に対する批判を克服しようとしたのだろう。あまりにもそのプロットが洗練されているので、『スペイン岬の謎』の狙ねらいが、「足跡のない殺人」トリックの逆説的な処理にあることを見過ごしてしまうほどである。

　わたしにとって興味深いのは、『チャイナ橙の謎』にしろ、『スペイン岬の謎』にしろ、「密室」、あるいは「足跡のない殺人」テーマを扱いながら、「脱-不可能化」、すなわち冒頭の謎の不可能性をいったんカッコに入れてしまうような書き方を、クイーンがあえて選んでいる、ということだ。言いかえれば、「あべこべの犯行現場」や「一糸まとわぬ全裸の男の死体」という奇妙な謎は、トリックの眼目における謎の「不可能興味の不在」を補完するために、わざわざ導入されたものにほかならない。

　さらにこの二作から前にさかのぼって、『シャム双子の謎』という作品を見てみよう。ひょっとしたらクイーンは、山火事によって閉じ込められた容疑者たち以外の人物、炎のラインの外側にいる第三者を、本当は犯人にしたかったのではないか、というふうに思えてくる。『シャム双子の謎』の犯人の隠し方が妙にねじくれているのは、おそらくそのせいだろう。いわば閉ざされた空間の内部に、到達しえない外部を折り畳むように（＝クラインの壺つぼ？）持ち込もうとした結果であるにちがいない。

＊

　前述の「大量死と密室」の中で、わたしはＧ□Ｋ□チェスタトンの「折れた剣」を引き合いに出している。もちろんクイーンの作品に、チェスタトンの影響がはっきりと見られるのは、『チャイナ橙の謎』に限らない。その証拠はいくらでも挙げられると思うが、とりあえずここでは、「見えない人」と『Ｘの悲劇』の照応を指摘しておくにとどめる。

　同じようにチェスタトンの強い影響を受けた作家に、カーがいる。この点については、江戸川乱歩が「カー問答」の中で述べてい

るので、繰り返しはすまい。ただしひとつだけ記しておくなら、あまたの密室トリックが、互いに独立した自然発生的な霊感の寄せ集めではなく、ひとつの体系を形作っていることを最初に自覚したのは、おそらくチェスタトンその人だろう。そうでなければ、ブラウン神父譚があれほど驚異に満ちた密室トリックの無尽蔵の宝庫であったことは説明できない。

　ところで、「見えない人」という作品の眼目は、「密室」トリックなのだろうか？　それとも、「意外な犯人」トリックにあるのだろうか？　だが、おそらく作者自身にとってこのような設問に意味はない。チェスタトンの不可能興味と逆説は、トリックの中に渾こん然ぜん一体となって現われるから。あるいは、次のように言うこともできる。チェスタトンの小説を読むと、謎が論理であり、論理が謎であるかのような印象を強く受ける。それらは分離していない。ちょうど『復興期の精神』の著者である花田清輝が、ルネサンス美術の先駆者とされるジョットの絵画に「生と死の韻律」を同時に見いだしてしまうように。

　思うに、これは稀け有うの例だ。おそらく、かれの時代が、中世の夕暮れ、または近世の夜あけにあたっており、高まろうとする生の韻律と、消え去ろうとする死の韻律とが、仄ほのかな光の漂う、この間かん隙げきのひとときに、たゆたいながら、和合していたためであろう。いわば、かれは、生と死との分解をはやめはするが、自分自身は、その分解の影響を、すこしも蒙こうむらない、触媒のような存在ででもあったのであろうか。

（「歌──ジョット・ゴッホ・ゴーガン」）

　たしかにチェスタトンは、触媒のような存在だったと言っていいだろう。やがて探偵小説は、長編主体の黄金時代を迎え、「謎と論理の韻律」は、「問題編─解決編」という構えによって分解されてしまう。カーとクイーンが、チェスタトンの避けがたい影響下に出発しながら、お互いに別々の方向に向かって歩み出したように。

　わたしが思うに、ある面でカーとクイーンというのは、チェスタトンという父親から生まれた、血を分けた兄弟のような間柄に当たる。しかし、チェスタトンからカーが受け継いだものと、クイーン

が受け継いだものは、一枚のコインの裏表のように対照的なものであるだろう。前者は不可能興味であり、後者は逆説である。いや、もっと単刀直入に言うなら、それこそ「謎の韻律」と「論理の韻律」にほかならない。花田は先の引用に続けて、次のように書いている。

　とはいえ、現在私にとって必要なものは、ひとつの韻律によってつらぬかれた力強い歌であり、妥協をゆるさない、あれか、これか、の立場なのだ。ジョットではいかにも不便だ。そこで、いささか独断のきらいはあるであろうが、爛らん熟じゅく資本主義時代にうまれてきた、ふたりのジョット、お互いに無二の親友であり、しかもまた、不ふ倶ぐ戴たい天てんの仇きゅう敵てきであった、ふたりのジョット――ゴッホとゴーガンを登場させ、奔放に書きすすめてゆくことにする。

1

『ねじまき鳥クロニクル / 第３部　鳥刺し男編』の刊行に合わせて、村上春樹は「メイキング・オブ・『ねじまき鳥クロニクル』」という自作解説的なインタビューを発表した（「新潮」一九九五年十一月号）。その中で、「問題がどんどんふくらんでいって、謎がますます深まっていって、そこで急に話が終わる」「僕の考える『閉じない小説』というもののある種の極限的な形」として、「第一部、第二部で『ねじまき鳥クロニクル』という話は終わるはずだった」と述べた後、村上は次のような発言をしている。

　例えばエラリー・クイーンの「読者への挑戦」ってあるでしょう。ここまでですべての手がかりはそろいました。ここまでよく読めば読者のみなさんにも犯人はお分かりになるはずです、と。あれがまあ三分の二だか四分の三ぐらいのとこにでてくる。僕はエラリー・クイーンって十代のころよく読んだんだけれど、いつもあの「読者への挑戦」っていうところまでが、好きだったんです。そのあとを読んでいくと、たしかに謎はするすると解かれるんだけれど、なにかつまらない。「読者への挑戦」までの部分の持っていた、わくわくする理不尽な部分がなくなっている。「そりゃそうだろうけど」というところがある。だから僕は昔から、「読者への挑戦」までで終わってしまう面白い小説があってもいいんじゃないかというふうに、漠然と考えてたんです。「お前が犯人だ」と誰かをはっきり指さす必要はないんじゃないかと。そういうのをジャンル小説じゃなくて、いわゆるブンガクの分野でやってみたらどうだろう、という気持ちもありました。

　この発言を目にした時、私はなんとなく唐突でちぐはぐな印象を受けた。ただし、発言の内容そのものが奇異に映ったわけではない。ここで村上が言っていることは、かくべつ目新しい意見ではないし、むしろジャンル小説としての探偵小説が、いわゆるブンガクの分野から除け者扱いされる時の決まり文句にほかならないから

だ。だが海外ミステリー、特にアメリカのハードボイルド小説に精通している村上春樹にとって、それぐらいのことは百も承知のはずである。なぜ今さらこんなわかりきったことを、わざわざ口にしなければならないのか。

　腑に落ちなかったのはそれだけでない。右の発言に続けて、村上は第２部で終わったはずの『ねじまき鳥クロニクル』の完結編をあらためて書き始めた理由をいくつか挙げているのだが、その中でもう一度クイーンを引き合いに出している。「僕は第一部、第二部を書いている時点で、第三部を書くつもりはなかったから、謎は謎として、自分ではそれに対する答えを用意していなかったんです。（中略）ほんとうに正直に言って、僕は何も知らなかった。エラリー・クイーン風に言えば、そういう意味では僕も読者と同じ地平に立っていたということになりますね」

　これもわかりにくい喩えである。村上の言わんとするところが理解できないというのではなく、ここでも「エラリー・クイーン風に言えば」という語句が前後の文脈から浮いている。なぜならクイーンの小説に現れる「わくわくする理不尽な」謎が、あらかじめ定められた解決から論理的に逆算して作られたものにすぎないことを読者は知っているのだから。これは発言の趣旨にそぐわない。小説の終わり方、答の出し方をめぐる議論をするなら、もっと適切な例がほかにいくらでもあるはずなのに、村上はあえてクイーンを引き合いに出すことで論旨を混乱させているように見える。これらの部分は抜いてしまった方が、話がすっきりするぐらいなのだ。

　ところが、末尾に付された註には、「本稿は一九九五年七月九日、十日に編集部が行なったインタヴューを村上氏が整理したものです」とある。ということは、読者に唐突でちぐはぐな印象を与えることも承知のうえで、村上はクイーンへの言及を活字にしたかったと考えるほかない。そうでないなら、整理する段階で削除すればいいからだ。だが、それにしてもなぜ、村上春樹はここでエラリー・クイーンに触れる必要があったのか？　白状するが、『ねじまき鳥クロニクル』という作品を読んでも、私はこの疑問に対する答を見いだせなかった。

　おぼろげながらその答のしテっーぽルをつかんだように思ったのは、それから一年半ほど後、『アンダーグラウンド』という題名の本が刊行された時である。しかしその経緯について述べる前に、私はいったん時計の針を過去に戻さなければならない――一九八二年、『羊をめぐる冒険』が発表された年に。

2

村上春樹の文章にエラリー・クイーンの名前が現れるのは、実は「メイキング・オブ・『ねじまき鳥クロニクル』」での言及が初めてではない。初期の「鼠三部作」を締めくくる『羊をめぐる冒険』の中に、クイーンに触れた記述がすでに存在するからだ（これは偶然にすぎないが、エラリー・クイーンという筆名の合作者の片割れ、フレデリック・ダネイが死んだのは、一九八二年九月三日。『羊をめぐる冒険』が「群像」八二年八月号に一挙掲載された直後の出来事である）。

物語が始まってまもなく、仕事で知り合った耳のモデルの女の子にせがまれて、語り手の「僕」が自分のプロフィールを明かす場面を読み返してみよう（「第三章　１９７８／９月」より「１　鯨のペニス・三つの職業を持つ女」）。その自己紹介の場面で、「僕」はこんな台詞を吐いている。

エラリー・クイーンの小説の犯人は全部覚えている。プルーストの『失われた時を求めて』も揃いで持ってるけど、半分しか読んでない。

クイーンの犯人当て小説と、二十世紀文学の最高峰と呼ばれる作品を並置して、後者を軽んじるポーズを示す──こうしたレトリックは、典型的な村上春樹のアイロニーにほかならない。この台詞は先のインタビュー中の発言と真っ向から対立しているが、もともとアイロニカルな表現なのだから、その対立に深い意味を求めたりしない方がいいだろう。

むしろ注目したいのは、「クイーンの小説が好きだ」ないし「全部読んでいる」ではなく、「犯人は全部覚えている」という言い回しが使われていることである。この言い回しには、作者自身がクイーンの小説に熱中した経験の持ち主であることを如実にうかがわせるリアリティがある。というのも、クイーン以外の作家に対して

こういう表現が用いられることはめったにないし（クリスティやカーのファンはそんな言い方はしない）、クイーンびいきの読者ほどこうした言い回しを好むことは、経験的に立証されているからだ。

　そのような言い回しが好まれるのは、むろんクイーンの作風と密接な関係がある。たとえば、有栖川有栖は初期クイーン作品の特徴として、①高度の論理性、②「読者への挑戦」に象徴される遊戯精神、③結末・犯人の意外性、の三点を挙げているが、本格探偵小説が衰退する一九三〇年代後半から第二次世界大戦後にかけて、クイーンの作風は徐々に変化し、やがてこれらの特徴に当てはまらない作品を書くようになっていく。トレードマークとなった「読者への挑戦」が行われるのは、初期の「国名シリーズ」にほぼ限られるし、四〇年代以降の作品では、戦前のような緻密なロジックも影をひそめている。しかしそうした作風の変化にもかかわらず、クイーンの関心は一貫して「誰が犯人かフーダニット？」という謎に向けられていた。「意外な犯人」を最も効果的に演出することに腐心し続けた作家と呼んでもいいだろう。「エラリー・クイーンの小説の犯人は全部覚えている」という言い回しが選ばれるのは、そのせいである。

　ところで、この単純なセンテンスには見逃すことのできない欠落がある。よく知られているように、クイーンの小説には、作者と同名の探偵エラリー・クイーンが登場する。つまりエラリー・クイーンとは、作中の「探偵の名前」でもある。それに対して「誰が犯人かフーダニット？」という問いは、その答として必然的に「犯人の名前」を要求するだろう。言い換えれば右のセンテンスは、読者がクイーンの小説の「犯人と探偵の名前」を覚えていることを意味するといっていい。

　ここから抜け落ちているのは、「被害者の名前」にほかならない。ただし「僕」の台詞に見られる「被害者」の欠落は、村上春樹がしばしば用いる修辞的なレティサンス（＝故意の言い落とし）とは無縁のものだろう。なぜならその欠落は、本格探偵小説が原理的にはらんでいる問題に由来するのだから。

「国名シリーズ」に代表される英米黄金時代のゲーム探偵小説の基本構造は、殺人事件を構成する「犯人−被害者−探偵」の三者関係を、「作者」対「読者」の対決図式に重ね合わせるため、被害者の項をカッコに入れて（＝死体）消去し、「犯人」対「探偵」の知恵比べに焦点を絞ることで成立している。したがって「読者への挑

戦」が行われる場では、「被害者の名前」は始めからほとんど問題たりえない。極端な話、Ａ、Ｂ、Ｃという記号でもかまわないほどである。アガサ・クリスティの『ＡＢＣ殺人事件』(一九三五)は、まさにそのような思想を体現する作品といえるし、クイーンの『チャイナ橙の謎』(一九三四)に至っては、すべての謎が解き明かされるのに、被害者の名前(登場人物表には、「忽然と現われた無名氏」と記されている)だけは最後まで不詳のまま、物語が終わってしまう。だが、探偵エラリーは断固としてこう宣言するのだ、「名前はわかりませんが、それは重要でもなんでもない」と。

3

　笠井潔によれば、黄金時代のゲーム探偵小説に「死者の無名性」という主題をもたらしたのは、第一次世界大戦における未曾有の「大量死」経験であるという。そういう意味では「国名シリーズ」期のエラリー・クイーンは、まさに「大戦間」の時代の申し子だったというわけだ。しかしすでに述べたように、クイーンは三〇年代後半から第二次世界大戦後にかけて、その作風を変えていく。その過程で作中の探偵エラリーは幾度も自分自身の論理に裏切られ、事件の解決に失敗するだけでなく、自らも致命的なダメージを受けることになる━ちょうど村上春樹が『約束された場所で』の「あとがき」でこう述べているように。「そして一見整合的に見える言葉や論理に従って、うまく現実の一部を排除できたと思っても、その排除された現実は、必ずどこかで待ち伏せしてあなたに復讐することでしょう」。とりわけ一九四九年に発表された『九尾の猫』という作品では、ゲーム探偵小説の基本構造を覆すような著しい態度変更が行われている。

『九尾の猫』は、手当たりしだいに殺人を犯し、ニューヨーク全市を震撼させる連続絞殺魔〈猫〉を追うエラリーと彼の父親クイーン警視の物語である。この小説で描かれる連続殺人の件数は、未遂に終わるものを含めて十件に及ぶが(その中のひとりは、地下鉄の構内で殺される)、これに中盤の〝猫暴動〟と呼ばれる市民パニックの犠牲者も加えると、クイーンの作品の中でも、また本格探偵小説の常識から考えても、群を抜いた多数の「被害者」が扱われている。単純に考えれば、死者の数が増えれば増えるほど(九〇年代に

流行したサイコスリラーがそうであるように）、それぞれの人物の生前の顔だちは希薄になるはずだが、にもかかわらず、この小説でクイーンがやろうとしたことは、それとはまったく正反対のことなのである。

　クイーンの評伝『エラリイ・クイーンの世界』を書いたフランシス・ネヴィンズ・ジュニアは、『九尾の猫』について次のように書いている。

> 　しかし、『九尾の猫』でクイーンは人間性や抽象的な一般大衆、群衆に対して気むずかしい軽蔑を示しているものの、同時にまた彼が創造した個々の人間たち、彼によって生気を吹きこまれたほとんどすべての登場人物を（中略）いかに深く愛しているかも示している。〈猫〉の犠牲者たちでさえ、誰一人として生前の姿は見られず他人の口を通して語られるだけなのに生きている人々と同じぐらい迫真的である。一人一人が周到に描かれ、はっきりした特徴を与えられて単なる、統計上の数字ではなく、れっきとした人間になっている。そして犠牲者や生き残った人々、大勢の警官や役人、そして無数の傍観者たちの人生を織りなすことによって──彼らの一人一人がいかに生き、何を考え、望み、恐れるか、それぞれどんなところに住み、どんなことをしているかを描き出すことによって──ニューヨークという町が本来の完全な姿で浮かびあがっている。

　言い換えれば『九尾の猫』でクイーンは、従来のゲーム探偵小説の構造から消去されていた「被害者の物語（名前）」を回復しようと努めている。この小説の原題は Cat of Many Tails というものだが、tails（尾）という語が同音のtales（物語）にかけてあるのは一目瞭然だろう。many tales□□たくさんの物語。このタイトルは、都市のさまざまな階層に属するさまざまな人物の日常をできる限り網羅し、複数の声で語られる「被害者たちの物語」のディテールを積み重ねることによって、クイーンが事件を取り巻くフラクタルな全体像を形作ろうとしていたことを示している。

　さらに象徴的なのは、この本の巻末に「名前に関するノート」と題された補遺のページがついていて、作中に登場するあらゆる人名のリストが並んでいることだ。クイーンはこのリストの冒頭に、次のような註を付している。「フィクションの目的の一つが人生を鏡

に写すことだとすれば、その中の人物や場所も実生活におけると同様に──名前を通じて──確立したものでなければならない」

『九尾の猫』の執筆動機が、ナチスによるユダヤ人の大量虐殺という現代史の悪夢に端を発していることは疑いえない（エラリー・クイーン、すなわちフレデリック・ダネイとマンフレッド・B□リーの二人は、ブルックリンのユダヤ系移民の子として生まれた）。物語のほとんど終わり近く、事件の真の解決を求めてウィーンに飛んだエラリーが、精神分析の世界的権威ベラ・セリグマン教授と交わすやりとりの中で、作者はユダヤ人強制収容所の死体の山について言及している。ごくさりげない書き方だが、『九尾の猫』の中心となる主題は、この箇所に集約されているといっても過言ではない。

「それがあまり単純すぎたためにわからなかったのだと私は思います。それが単純なことと、殺人の件数があまりにも多く、事件があまりにも長びいたためです。またこれが、殺人の件数がふえるにつれて個々の被害者の特徴がぼやけ、ごっちゃになってしまう種類の事件だったせいもあります。終りごろの世間の印象では、畜殺場に送りこまれた同じような九頭の牛の死体の山という感じでした。ベルゼンや、ブーヘンワルトや、アウシュビッツや、マイダネックの虐殺された死体の写真を見るのと同じ反応で、個々の区別はなく、ただの死でした」

「クイーン君、事実の方の話は？」かすかないらだちと、別の何かがこもった声だった。そのときエラリイは、ユダヤ系のポーランド人医師と結婚したベラ・セリグマンの一人娘がトレブリンカで死んだことを突然、思い出した。一つ一つの死を特別のものにするのは愛だとエラリイは思った。愛だけだと言っていい。

　むろんここでいう「愛」とは、カトリック教会が説いているようなそれではない。むしろそれは、「被害者たちの名前」と切り離して考えることのできないような何かである。

ずいぶん長い回り道になってしまったが、ここまでが単なる脱線でないことは、村上春樹の読者の目にも明らかだと思う。一九九五年三月二十日に起こった「地下鉄サリン事件」の数多い被害者へのインタビューをまとめた『アンダーグラウンド』という作品は、ノンフィクションと小説という違いこそあれ、『九尾の猫』にこめられた祈りと同じ動機で書かれているからである。

　たとえば村上春樹は『アンダーグラウンド』の序文「はじめに」の中で、自らの取材スタンスを次のように説明している。

　そのようにインタビュイーの個人的な背景の取材に多くの時間と部分を割いたのは、「被害者」一人ひとりの顔だちの細部を少しでも明確にありありと浮かびあがらせたかったからだ。そこにいる生身の人間を「顔のない多くの被害者の一人（ワン・オブ・ゼム）」で終わらせたくなかったからだ。（中略）

　そのような姿勢で取材したのは、「加害者＝オウム関係者」の一人ひとりのプロフィールがマスコミの取材などによって細部まで明確にされ、一種魅惑的な情報や物語として世間にあまねく伝播されたのに対して、もう一方の「被害者＝一般市民」のプロフィールの扱いが、まるでとってつけたみたいだったからである。そこにあるのはほとんどの場合ただの与えられた役割（「通行人Ａ」）であり、人が耳を傾けたくなるような物語が提供されることはきわめて稀であった。そしてそれらの数少ない物語も、パターン化された文脈上でしか語られなかった。

　ここで村上が批判する一般マスコミ報道の文脈とは、先に述べたゲーム探偵小説の基本構造とパラレルなものだ。そこでは「犯人＝加害者」の名前を明らかにすることが最重要な関心事であり、「被害者」のリアルな顔だちは紋切り型イメージの羅列によって消去される。いったん「被害者」の項をカッコに入れてしまえば、「犯人／作者」対「探偵／読者」の安定的な図式を手に入れることができるからだ。初期クイーンが行なった「読者への挑戦」は、まさにこうした図式を拠りどころにして成立していた。

おそらくそれは一般マスコミの文脈が、被害者たちを「傷つけられたイノセントな一般市民」というイメージできっちりと固定してしまいたかったからだろう。もっとつっこんで言うなら、被害者たちにリアルな顔がない方が、文脈の展開は楽になるわけだ。そして「（顔のない）健全な市民」対「顔のある悪党たち」という古典的な対比によって、絵はずいぶん作りやすくなる。

　私はできることなら、その固定された図式を外したいと思った。

　クイーンが『九尾の猫』において、ゲーム探偵小説の安定的な図式を離れ、「被害者の物語」を回復しようと努めたことは、ここまでに見てきた通りである。つまり村上春樹が『アンダーグラウンド』の序文で述べていることは、『九尾の猫』の作者にもそのまま当てはまる。というより、村上がクイーンの作品を反復したといった方がより正確だろう。両作品の間にはそれ以外にも、いくつかの奇妙な暗合があるからだ。①村上春樹は一九四九年、すなわち『九尾の猫』が発表された年に生まれた。②総勢六十名に及ぶ人名（実名と仮名が混在する）を並べた『アンダーグラウンド』の目次は、『九尾の猫』の巻末に付された「名前に関するノート」と見まがうようなものである。③村上春樹は『アンダーグラウンド』の取材と刊行に前後して、心理療法家の河合隼雄と対話を繰り返し、河合から「ひとつの心理的な区切りをつけるためのヒント」（『約束された場所で』の「まえがき」より）を与えられたことに感謝しているが、この二人の師弟のようなやりとりは、精神分析医のセリグマン教授が、度重なる失敗によって自信を喪失した探偵エラリーに「一つの大きな、真実の教訓」を授ける『九尾の猫』のラストシーンと酷似している……。

　ここで冒頭の疑問に戻ろう。私が最初に抱いた疑問は、なぜ村上春樹は「メイキング・オブ・『ねじまき鳥クロニクル』」の中で、唐突にエラリー・クイーンの「読者への挑戦」に触れる必要があったのか、というものだった。しかしここまで見てきたように、インタビュー中でのクイーンへの言及を、『ねじまき鳥クロニクル』の成立に関わる問題から切り離し、『アンダーグラウンド』の執筆動機を予告する発言として受け取れば、その唐突でちぐはぐな印象も

ほぼ解消できる。

「読者への挑戦」をめぐる議論のわかりづらさも、『アンダーグラウンド』と、オウム信者へのインタビューをまとめた続編『約束された場所で』の関係について語ったものと見なせば、かなりクリアになるはずだ。端的にいって、「オウム＝加害者」側の視点を意図的に排除した前者の取材姿勢は、「『お前が犯人だ』と誰かをはっきり指さす必要はないんじゃないか」という「漠然とした考え」の具体化にほかならない。一方、村上は『約束された場所で』の「まえがき」で、その後に起こった気持ちの変化について、次のように記している。

　でもその仕事を終えて、本が出版され、あれやこれやの波が去って事態が一段落したあと、私の中で少しずつ「オウム真理教とはいったい何だったのか？」という疑問が膨らんできた。（中略）

『アンダーグラウンド』の中では、オウム真理教団という存在は、なんの前触れもなしに日常に唐突に襲いかかってくる〈正体不明の脅威＝ブラック・ボックス〉として捉えられていたわけだが、今度はそのブラック・ボックスの中身を、私なりにある程度開いてみようと思った。

　ブラック・ボックスの中身を開くという作業は、「加害者＝犯人」の名前を明らかにすること以外の何物でもないだろう。エラリー・クイーン風に言えば、その作業は「読者への挑戦」までで終わってしまった小説の解決編を、新たにもう一度書き始めることに相当するわけだ。したがって「メイキング・オブ・『ねじまき鳥クロニクル』」の中でクイーンについて触れた箇所は、『アンダーグラウンド』二部作の成立過程をあらかじめトレースするものだといっていいはずである。

　もっとも、このインタビューが行われた九五年七月の時点で、村上春樹が「地下鉄サリン事件」の被害者に対する取材を準備していたかどうかは詳らかでないし、また『アンダーグラウンド』を構想するに当たって、村上がクイーンの『九尾の猫』を念頭に置いていたことを証明するのは不可能である（むしろそうでなかった可能性の方が高い）。だが、インタビューの内容を村上春樹自身が整理し

た「メイキング・オブ・『ねじまき鳥クロニクル』」のスタイルは、『アンダーグラウンド』の方法を先取りするものではなかったか。そして、クイーンの態度変更と近年の村上春樹のそれの間に、ある種の共通のパターンを見いだすことはけっして不可能ではない。

　村上春樹によるエラリー・クイーンの反復──そこには半世紀を隔てた奇妙な暗合としか言いようのない、二十世紀という時代にまつわる重要な何かがひそんでいるのではないだろうか。

参考文献（文中に示したもののほか）

笠井潔『探偵小説論I□□氾濫の形式』（東京創元社）

有栖川有栖「〈神〉に挑む妖刀」（森英俊・山口雅也編『名探偵の世紀』所収、原書房）

法月綸太郎「大量死と密室──笠井潔論」（笠井潔編『本格ミステリの現在』所収、国書刊行会）

複雑な殺人芸術　The Complex Art of Murder

1

「主人公ヒーローとしての探偵と作家」The Writer as Detective Hero（一九六五）という有名な探偵小説論の中で、ロス・マクドナルドは彼のプロット作法について、レイモンド・チャンドラーを引き合いに出しながら次のように述べている。

　チャンドラーは、部分が全体より重要であるかのように、すぐれた場面をいくつもつくりだすためのすぐれたプロットを立てた。私はプロットを、作品の意味を伝える手段とみなしている。プロットは現代社会と同じように複雑に入りくんでいるべきだが、語られる物語について真実を述べるべく充分に均衡が保たれていなければならない。探偵小説の結末の意外性は、作品全体の構成を通じて逆行する悲劇的な震動をそなえていなければならない。つまり、物語の骨組みは単一で、しかも意図されたものでなければならないということである。（小鷹信光訳、傍点法月）

　右の傍点を付した箇所は、まわりくどい言い回しが用いられているが、要するに「探偵小説はフェアに書かれなければならない」という趣旨に解するべきではないか。ヴァン・ダイン風に言い換えれば、「犯人が探偵自身にたいして当然用いるもの以外のぺてん、あるいはごまかしを、故意に読者にたいしてもてあそんではならない」（「推理小説作法の二十則」）ということである。

　ここでヴァン・ダインに言及しても、けっして場違いではないはずである。なぜなら、ロス・マクドナルドは、キチナー高校に在学した十七歳の時、学園誌 The Grumbler に友人のグレアム・キャムベルとの合作で、Philo France, in the Zuider Zee というファイロ・ヴァンスのパロディを発表しているからだ（小鷹信光編「作品と生涯」／「ミステリマガジン」一九八三年十一月号）。

　また彼はそれに先だって、十六歳の時、同じ学園誌にシャーロッ

ク・ホームズのパロディ「南洋サウス・シースープ会社事件」（日暮雅通訳、「創元推理14」）を発表している。訳者によれば、「ロス・マクドナルドはこの頃から探偵小説に魅力を感じていたわけだが、推理を主とする理屈っぽい探偵小説に不満をもっていたことは、このパロディからよくわかる」という。しかし、たとえ不満を感じていたとしても、ロス・マクドナルドが早くから伝統的な探偵小説に親しみ、このジャンルに固有の形式を熟知していたことはまちがいない。

「探偵小説はフェアに書かれなければならない」という主張自体は、たしかにありふれたものである。しかしこの主張を実現するために、ロス・マクドナルドが選んだ方法はけっしてありふれたものではなかった。彼はハメットやチャンドラーが確立した私立探偵の一人称一視点による記述を、フェアプレイを実現するための有効な武器として再発見したのである。

「主人公としての探偵と作家」という評論は、実はハードボイルド論ではなくて、まず第一に、作家と探偵の関係性について論じたものであり、あるいはそれ以上に、探偵小説の技法論として書かれた部分がかなりの割合を占めている。この論がポーとドイルについての記述から始まるのはそのためだ。注目すべきは、ロス・マクドナルドが「語り手と探偵の分離」がもたらす利点と欠点について述べている箇所である。

　ポーの最初の探偵小説は、ほかにも原型とみなすべき要素を備えている。とりわけ指摘すべきことはその叙述法である。ここでは、物語の語り手である「私」は、探偵デュパンではない。主人公を語り手と探偵に分離させることにはいくつかの利点がある。さほど重要でない事柄を除外することもできるし、解決を引きのばす役にも立つ。さらに重要なことは、作家が不必要な困惑を感じずに主人公である探偵を読者に示し、またポーが「モルグ街の殺人」で示しているように、感情的にあつかいのむずかしい題材をうまく処理し、さらには作家自身がその感情の渦から一歩しりぞくことも可能ならしめることである。

　一方、主人公を分離させることによって生じる欠点は、デュパンの後継者、シャーロック・ホームズの冒険談により如実にあらわれ

ている。作家の自己投影の片割れである語り手は、もう一方の分身である主人公（探偵）に向けた盲目的とさえいえる賛美の姿勢を押しつけられ、偉大な主人公（ホームズ）に対する語り手（ワトスン博士）の賛嘆の念を読者はわかちあわされることになる。自我をおさえきれずに表出してしまうこの自己愛的なファンタジーの要素が、どうやら探偵小説という伝統的な形式の中にきずきあげられているらしい。

　ロス・マクドナルドの作風は、右に示されたような「語り手と探偵の分離」を、リュウ・アーチャーという一人称一視点のカメラアイの内部で巧妙に両立させることで完成したといえるだろう。そうした彼の作風が確立されたのは、一九六〇年代の前半に書かれた『ウィチャリー家の女』『縞模様の霊柩車』『さむけ』──いわゆる「不幸な娘」三部作（ 野崎六助）の時期である。本稿では、「ロスマク節」ともいわれる彼独特の文体の完成が、「探偵小説はフェアに書かれなければならない」という伝統的な本格ミステリの基本ルールと不可分の関係にあったことを、『ウィチャリー家の女』を中心に再確認していきたい（次節以降で、『ウィチャリー家の女』『縞模様の霊柩車』『さむけ』の真相、及びトリックに触れます）。

2

　野崎六助は次のように書いている。「完成期におけるマクドナルドは、これはだれもよく指摘しえていないのかもしれないが、本格ゲーム探偵小説の要素を、まるで節操もなく取り込んでくる。一貫してそうなのだ。明瞭な要素とはつまり、連続殺人、替え玉トリック、犯人捜し、などである。多分に様式化されたそれである。こう

した点をマクドナルドの独創と断じることは無理だとしても、単なる思いつきでなく（思いつきにしては強烈すぎる情念で）、かれが、これらを自己の小説に導入したことは、特筆されてしかるべきではないだろうか」（『北米探偵小説論』）

むろん、そうなのだ。のみならず、ロス・マクドナルドが導入した要素は、連続殺人、替え玉トリック、犯人捜し、などといった外観上の特徴にとどまらない。彼は伝統的な本格ミステリにおけるフェアプレイ問題を強く意識したうえで、本格ミステリ作家顔負けのアクロバット的叙述とダブル・ミーニングの技法を駆使している。このことは、様式化されたゲーム探偵小説の要素の導入が、単なる思いつきの域をこえ、文体のレベルにまで深い影響を及ぼしていることを示している。これから見ていくように、凝った比喩と対照法を多用した、「ロスマク節」といわれる彼独特の文体は、ゲーム探偵小説における叙述上の制約と切っても切れない関係にあるからだ。

『ウィチャリー家の女』（一九六一）は、「不幸な娘」三部作の皮切りであるだけでなく、ロス・マクドナルドの作風を決定づけた作者の代表作である。

この小説は、ロス・マクドナルドの作品の多くがそうであるように、ひとりの娘が失踪するところから始まる。プロットは要約できないほど複雑に入り組んでいるが、枝葉の部分を削ぎ落とし、物語の核となる着想を取り出すと、「娘が実の母親に化ける」という替え玉トリックが土台に据えられている。主要な登場人物は、メドウ・ファームズの富豪ホーマー・ウィチャリーと離婚した妻キャサリン、ウィチャリー夫妻のひとり娘フィービ、そしてフィービの叔父（ホーマーの妹の夫）カール・トレヴァ。

事件の背景は、次のようなものだ。フィービは、キャサリンとトレヴァの婚前交渉によって生まれた娘で、二十年後、二人の不倫が再燃したことが連続殺人の引き金となる。トレヴァは保身のため、愛するキャサリンを自らの手で殺害するが、被害者が現場に居合わせた娘に「あなたのお父さんが、こんなことをしたのよ」と言い残して死んだため、フィービはホーマーの犯行と誤解してしまう。犯行を嗅ぎつけた悪徳不動産業者ベン・メリマンは、キャサリンに振り出された別居手当の小切手を詐取しようとたくらみ、フィービを脅迫して死んだ母親の替え玉に仕立て上げる。彼女はもともと母親

似の娘だったが、ちょうど妊娠していたうえに、両親が破局を迎えるきっかけを作ったという罪悪感から過食症に陥って、別人のように体重が増えていたという設定。

　物語の冒頭、ホーマーから失踪したフィービの捜索を依頼されたアーチャーは、離婚した母親が娘の居所を知っているにちがいないとにらんで、キャサリンの行方を追う。小説の第11章で、アーチャーはハシエンダ・インというホテルの酒場にたどり着き、キャサリンに扮装した娘のフィービと接触する。もちろんこの時点で、当のキャサリンはすでに死体となっているのだが、アーチャーはまだその事実をつかんでいない。のみならず、三ヵ月前からの足取りがプッツリ途絶えていることから、フィービはもう死んでいるのではないかという悪い予感に取りつかれている。こうした条件が重なって、アーチャーは母娘入れ替わりのトリックに気づかないまま、キャサリンに扮したフィービから情報を得ようとして四苦八苦したあげく、様子を見にきたトレヴァに背後から殴られて失神、彼女を取り逃がしてしまう。

　さらに第20章では、海中に遺棄されていたキャサリンの死体が発見され、犯行の発覚を恐れたトレヴァは、死体の身元をフィービと偽証する。それによって事件はますます紛糾するが、トレヴァの偽証はその場しのぎのものでしかなく、やがてアーチャーはサナトリウムに入院していたフィービを発見する。

『ウィチャリー家の女』は、その悲劇性と文体的な完成度が高く評価されている反面、この替え玉トリックに関しては、発表当時から批判が絶えない。たとえば、国産ハードボイルドの第一人者である結城昌治が、このくだりに対する不満から『暗い落日』（一九六五）のメイン・トリックを着想したのは有名な話だし、「本格ミステリを楽しむように」ロス・マクドナルドの作品を楽しんだという瀬戸川猛資も、「ミステリマガジン」（一九八三年十一月号）の追悼特集に寄せたエッセイで、「世評の高い『ウィチャリー家の女』は駄目。トリックがアホらしすぎて大幅に減点である」（「隠れロス・マク」）と言い切っている。

　この替え玉トリックに対して、最も痛烈な批判をしたのは、『推理小説を科学する』（一九八三）の著者、畔上道雄だろう。畔上は「生体情報科学」の研究者という立場から、『ウィチャリー家の女』のトリックの科学性を検討し、アーチャーがフィービの扮装に

気づかないということはありえないと結論している。以下、少し長くなるが、引用してみよう。

　しかし、彼女は正確に二十一歳で、母親は四十をこしている。

　そして、アーチャーとの会話の途中で、彼女は隣室で吐いている。したたかに酔っていたのである。厚化粧している若い女が意識的に大食してふとり、作り声をしていれば、遠くから見れば、ごまかされるだろう。四十歳にはみえるかもしれない。しかし、ひどく酔ってしまえば、作り声もできなくなる。

　それに妊娠初期の若い女というのは、すごく美しいものだ。体じゅうから形容のできない魅力を発散する。その女と長時間、体のくっつくくらい近くにいて、その女のかもしだす全体のムードを吸っていれば、それは四十歳すぎの女性だとはどうしても見えないだろう。

（中略）

　読者はロス・マクドナルドの過誤に気づかれたであろうか。彼は科学的真実のよりどころを形式にもとめている。二十一歳の女性でも、厚化粧をして、髪の色を変え、その他その他の形式的変化を身に体すれば、四十歳をこした女性と見られうると考えている。

　しかし、わたしたちは科学的実在をつねに感得する。形式をこえて、感じとるのである。その限り、二十歳以上の年齢差は絶体絶命にあらわれ、どんな手段を講じても、とりされない。

　ロス・マクドナルドは、アーチャー探偵がキャサリンに化けたフィーベに接近するシーンを、なぜながながと描写したか。探偵自身がこんなにまで接近して長時間観察し、会話をかわしてもわからなかったフィーベの扮装のみごとさを強調したかったのだ。それによって、この身代わりトリックの絶妙さを読者につよく印象づけようとしたのだろう。

　しかし、彼の力みは逆にこの作品の科学的真実を消し去ってしまった。文学として、あるいは推理小説としてはとにかく、科学的にみればあきらかにそうである。

ここで畔上が述べていることは、まったくの正論である。アーチャーがフィービの扮装を見破れなかったのは、名探偵にあるまじきポカとしか言いようがない。『ウィチャリー家の女』という作品に対して、読者が抱く不満もそこに発している。

　しかしアーチャーが犯した致命的失策を、そのままロス・マクドナルドの過誤と直結できるだろうか。というのも、真相を知ったうえでもう一度、この第11章を読み返すと、ロス・マクドナルドが意図的に非常に奇妙で、不自然な文体を用いていることがわかるからである。この文体の検討を抜きにして、替え玉トリックの是非を論じるのは、作者に対してフェアではないだろう。

　たとえば、次のような描写を見てみよう（以下の引用は、小笠原豊樹訳、ハヤカワ・ミステリ文庫版による）。

「新らしいゲームをしたくてたまらない退屈しきった子供のような口調である」（p.139）

「女はくらやみのなかに立ち、わたしがまっすぐ歩いて行くと、自然、その体にぶつかった。思ったより、やわらかくて、あたたかな体である」（p.141）

「今までに証人から聞いていたいろんな行動の主としては、ずいぶん下手くそで、無邪気なやり方である」（p.142）

「女は別の唄を口ずさみながら、電燈のスイッチに手をのばした。その歌声は、おどろくほど軽快で、若々しかった」（p.143）

「かつては可愛い娘だったにちがいない。フィービとおなじくらい可愛い娘だったのだろう」（p.144）

「わたしはバスルームからタオルを持って来てやった。女はそれを引ったくり、顔と頸を丹念に拭いた。化粧がほとんど落ちてしまうと、女はずっと若く、むきだしに見えた」（p.149）

「わたしは廻れ右して、部屋を横切り、戸口へ急いだ。若い娘のような笑い声が、うしろから追いかけてきた」（p.155）

こうした描写は、畔上の言う「その女のかもしだす全体のムード」にほかならない。いずれも比喩的な修辞が用いられているが、これらの描写を字義通りに受け取れば、アーチャーが対面しているのは、「年齢不相応に背伸びした若い娘」以外の何者でもないのではないだろうか。つまりロス・マクドナルドは、レトリカルな表現を用いるふりをしながら、あからさまな真実をそのまま描いている。

　にもかかわらず、（アーチャーだけでなく）読者も入れ替わりに気づかないのは、作者の筆が若さと老い、美しさと醜さ、過去と現在といった対比効果コントラストを文体の隅々にまで行き渡らせているため、ありのままの描写でありながら、逆の印象を持つように仕向けられているからである。この替え玉トリックは、比喩と対照法を駆使したロス・マクドナルドのレトリカルな文体なしでは成立しえないということだ。

3

　こうした表現方法の二重性は、地の文における描写に限らない。アーチャーとキャサリンに扮したフィービの間で交わされる会話の端々にも、フィービが年齢と外見をごまかしていること、あるいはフィービ自身の偽らざる本心がかなり露骨に示されている。いくつか引用しよう（文中の傍点は、法月による）。

「おいくつです？」

「年は言わないことにしているの。なんとなれば、わたしは百歳ですからね。バイロン卿が三十五だか六だかの年に、イタリアだったかどこかのホテルで、年を訊かれて百歳だって答えたんですってね。その気持、分るわ」（p.138）

「あんたの気持が問題なんじゃない。わたしはフィービを探し出したいだけさ」

「だから、わたしは知りませんてば。あの日別れて以来、逢ってないわ」その声には思わず知らず、喪失感がにじみ出ていた。（p.153）

「あの子が、どこかへ行く計画だったことは知っていたわ。ボールダー・ビーチに帰りたくないって、タクシーのなかで言っていた。ボーイ・フレンドから逃げ出したかったらしいわ。それに、ほかにもいろいろ、わけがあったらしいのよ」最後の文句は、急に曖昧になった。

「どんなわけが？」

「忘れたわ。学校が面白くなかったらしいの。どこかへ行って、一人で生活して、なんとか自分の力で救われたかったのよ」まるで寝言のように抑揚のない喋り方だったが、その内容には真実の感情が感じられた。「フィービはそう言ってたわ」（p.153）

「それはよくないね。フィービは、どこへ行くか言わなかった？」

「言わなかったわ。自分でも、どことはっきり決めていなかったみたいよ」

「しかし、行先をほのめかすくらいのことはした筈だ」

「しなかったわよ。とにかく、遠くへ行ってしまったのよ。それだけよ、わたしに分っていることは」女は自分が遠くまで来てしまったことを語っているようだった。悲しみが、女のくちびるをゆがめていた。（p.154）

　これらの例でも明らかなように、母親に扮したフィービは会話の中で再三、本来の自分が置かれた立場について口をすべらせてしまう。彼女が口にする言葉のほとんどが、ダブル・ミーニングの色合いを帯びているといってもいい。

　さらに原文に当たると、ロス・マクドナルドがこの章での二人の対話に、異常ともいえるほどの神経を注いでいることがよりはっき

りする。小笠原豊樹の訳文は詩的センスにあふれた名訳だが、残念ながら、原文の持つ二重のニュアンスのすべてを日本語に移し替えることには成功していないと思われる。どちらかといえば、アーチャーの主観に寄りかかった解釈となっており、読者に対してミスリードを助長する翻訳になっているようだ。重箱の隅をつつくようだが、二点ほど顕著な例を挙げておこう。

私立探偵であると素性を明かしたアーチャーに対して、母親に扮したフィービは、なぜ自分を追いかけるのか、離婚以来、娘とは逢っていないと主張する。

「ウソだ。あんたは娘さんがどうなっても構わないのか」

「自分さえ、どうなるか分らないんだもの」(p.151)

このやりとりは、原文ではこうなっている(引用は、BANTAM BOOKS版による)。

"You're lying. Don't you care what's happened to her?"

"I don't even care what's happened to me."

フィービの答は、アーチャーの質問をそのまま投げ返すような構文になっているので、それが母親になりきったはぐらかしの演技なのか、あるいは"her＝me"という言外のニュアンス、すなわちフィービの地が出てしまった台詞なのか、きわどいところで区別できない。しかし小笠原訳では、質問を反復するような答のリズムが消えたせいで、後者のニュアンスも薄れている。

さらに同じ供述を繰り返すフィービに対して、「いや、逢っている。去年の十一月二日、ご主人の出航の日に、あんたはフィービと一緒に船から下りて──」とアーチャーが問いつめると、彼女は次のように答える。

「ご主人なんて言わないで。あのひとは、もう━もう夫じゃないんだから」

「それじゃ、元のご主人だ」（p.152）

原文では、フィービの答はこう記されている。

"Don't call him my husband. He isn't —isn't my husband."

小笠原訳では「もう」という副詞を補っているので、彼女が夫と離婚したという事実にこだわっているだけのように読めてしまうが（アーチャーもそう解釈する）、フィービがここで言いよどんだのは、「彼は自分の夫ではない（本当は父親なのだ）」という無意識の抗議が頭をもたげてきたからにほかならない。

ロス・マクドナルドが、本格ミステリ作家顔負けのアクロバット的叙述とダブル・ミーニングの技法を駆使していることは、ここまで見てきた通りである。こうした技法への拘泥がなければ、「ロスマク節」と称される彼の文体の完成もありえなかったということに、だれしも異論はないだろう。

4

『ウィチャリー家の女』の第11章の文章には、もうひとつ重要な特徴がある。それは、作者が地の文でキャサリンに扮したフィービを描写する際、一度も「キャサリン」ないし「ミセス・ウィチャリー」という固有名詞を用いていないという点である（会話文を除く）。地の文における彼女の描写には"woman"という名詞か、"she"という代名詞しか使われていない（小笠原訳では、いずれも「女」という訳語が当てられている）。

ただし地の文で、「ミセス・ウィチャリー」という呼称がまったく使われていないというわけではない。が、それらはキャサリンに扮したフィービを描写する文章ではない。

　具体的に見てみよう。小笠原訳では「ミセス・ウィチャリー」という語が、地の文の中に四回現れる。

（１）「見るからに頭が悪そうで、エレガントなフロントの青年が、ミセス・ウィチャリーという方はお泊りになっておりませんと言った」（p.133）

（２）「かと思うと、わたしは反射的に、この酒場から、ハシエンダ・インから、ミセス・ウィチャリーから逃げ出してしまいたいとも感じた」（p.137）

（３）「わたしが求めていたのは、ミセス・ウィチャリーとの個人的な関係だった。質問されているとは知らずに、相手が自発的に何でも喋ってくれるような、そういう関係である」（p.137-138）

（４）「紙入れには、紙幣がぎっしり詰まっていた。紙幣のほかには、去年発行のミセス・ウィチャリー名義の運転免許証がある。住所はメドウ・ファームズのルーラル・ルート二番地になっている」（p.148）

　参考のために、それぞれに対応する原文を示そう（アンダーラインは、法月による）。

（１）"The elegant vacuous youth at the registration desk said that

Mrs. Wycherly was not registered."

(2) "I had a counterimpulse to walk out of the bar and away

from the Hacienda and

."

（３）"What I was hoping for was a personal relationship with

Mrs. Wycherly, the kind of relationship in which she would talk freely without knowing she was being questioned."

（４）"The wallet was thick with bills. It also held a driver's licence

issued the previous year to Mrs. Homer Wycherly, Rural Route Two, Meadow Farms;"

まず（２）のケースから。原文を見ればわかる通り、この箇所では代名詞"her"が用いられており、「ミセス・ウィチャリー」という訳語を当てたのは、訳者の勇み足ではないか。

次に（１）および（４）のケース。（１）はフロントの青年の答をそのまま記したものであり、またミセス・ウィチャリーは実際にホテルに泊まっていなかったのだから、この記述はありのままの真実を記したものである。（４）の場合も同様。フィービは変装のために、Mrs. Homer Wycherly 名義の運転免許証を持ち歩いていただけで、彼女が免許証の名義人本人だという記述はない。したがって、これも虚偽の記述には当たらない。

若干の問題を含んでいるのは（３）のケースだが、この箇所は目の前にいる女の描写ではなく、アーチャーの内面描写である。きわどいことはきわどいが、アーチャーがそのように思ったこと自体は嘘ではない。したがって、これも虚偽の表記には当たらない。

（１）（３）（４）のそれぞれのケースを見ればわかるように、ロス・マクドナルドはその記述が虚偽にならないというところを意図的に選んで、「ミセス・ウィチャリー」という呼称を用いている。それ以外の箇所では、その呼称を排除している。なぜかといえば、その女は母親のキャサリンに扮したフィービであって、「ミセス・ウィチャリー」ではないからだ。たとえアーチャーが主観的にそう判断していたとしても、地の文の客観性を歪めるのはフェアではない、と作者が判断したからである。

ところで、綾辻行人は「伊園家の崩壊」（『どんどん橋、落ちた』に収録）という作品の中で、作者自身と作中人物の対話の形を借りながら、「本格ミステリの基本的なルール」「フェアプレイの精神」に関して、「とりあえず僕が最も重要だと思っているのは、『三人称の地の文に虚偽の記述があってはならない』ということです」と前置きして、次のように書いている。

「三人称の地の文？」

「そう。三人称の記述というのは原理的に、すべての真実をあらかじめ知っているはずである、いわゆる〝神の視点〟がその上位に控えていて、記述内容の客観性・正当性を保証しているわけです。だから、三人称記述においては、会話文以外の地の文ででたらめを書くことは許されない。事実に反することを事実であるかのように明記しておいて、『手がかりは出揃った』と云うのはアンフェアだろう、と」

「それもまあ、そうでしょうな。たとえば、秘密の通路などどこにもないと書いておきながら、実はその部屋には隠し扉があった、というような？」

「そうです。厳密に云えば、実はその人物が男性であるのに、『彼女』と書くとか、実は自殺や事故死であるのに『殺人』『殺し』と書くとか、実は死んだふりをしているだけなのに『死んでいる』と書くとか、そういった記述もあってはいけないと、そこまでこだわる作家もいます。僕もこだわる方ですね」

　重要なのはこの次である。三人称のケースに続いて、綾辻は一人称のケースについてこう述べる。

「判定がむずかしいのは、これが一人称の記述になった場合です。『私』とか『僕』による一人称で事件が語られている場合、理論上そこからは〝神の視点〟が排除されることになります。あくまでもその作中人物による把握が述べられるわけですから、おのずと事実の誤認というものが混在してくるだろう。実はある人物が男性だったとしても、その時点で『私』が『女性である』と信じていれば、地の文にもそのように書かれてしまう。これは致し方ないことなわけです。

　そこで、一人称の記述に何らかのルールを設けるとしたなら、『故意に虚偽の記述をしてはならない』ということになるでしょうか。その状況において不可避であった誤認については仕方ない、ただしわざと嘘をついてはいけない──と（以下略）」

こうした綾辻の要約に従えば、アーチャーの一人称で書かれた『ウィチャリー家の女』の第11章で、母親のキャサリンに扮したフィービを、地の文で「ミセス・ウィチャリー」と表記しても、アンフェアには当たらないということになる。その状況においては、不可避であった人物誤認なのだから。ところが、ロス・マクドナルドは一貫して、「ミセス・ウィチャリー」という呼称を地の文から排除する。つまりこの小説は、終始一貫してアーチャーというカメラアイを通して物語られているが、にもかかわらず〝神の視点〟が排除されていないということを意味する。

　むろん、これは、ロス・マクドナルドがより厳格なフェアプレイの基準を自らに課していたことを意味するが、同時にこうした文体は、端的に言って、奇妙であり、不自然である（これはある意味では、探偵とワトスン博士の混交にほかならない）。ロス・マクドナルドの作品世界は、このように矛盾する文体によって描かれているのだ。

　ロス・マクドナルドは、次のように洩らしている──アーチャーはわたしだが、わたしはアーチャーではない、と。この意味ありげな述懐は、作者と探偵の関係について述べていると同時に、彼の文体に混在する主観的な一人称と〝神の視点〟の間の緊張関係を説明したものではないだろうか。

5

　たとえアーチャーの一人称一視点によって綴られていても、地の文ではアーチャーの主観をこえた客観性──物語についての真実──を維持しなければならないというルールが、ロス・マクドナルドの文体を強く支配していたことは、ここまでに見てきた通りである。『さむけ』（一九六四）という作品を読むと、このルールが彼の文体だけでなく、物語のプロットをも左右していたことがわかる。

　紙数が尽きかけているので、先を急ごう。『さむけ』においても、プロットの中心に据えられるのは、『ウィチャリー家の女』と同様、女性の入れ替わりトリックである。この作品では、ロイ・ブラッドショーという男性と結婚した女性（上院議員の娘レティシャ）が、彼の実の母親としてふるまう、というトリックが用いら

れている。すなわち、「嫁が姑になりかわる」というものだ。

　いうまでもなく、これは「娘が母親になりかわる」というトリックの変形である。しかしこの入れ替わりトリックに関しては、『ウィチャリー家の女』のような血縁の連続性や遺伝的な母娘の相似性が、いっさい排除されている。そのかわり、プロットの前面に出てくるのは「呼称の同一性」にほかならない。

『ウィチャリー家の女』とはちがって、『さむけ』の犯人は物語のごく早い段階で、ロイの母親としてアーチャーの前に登場するが、ロス・マクドナルドは、地の文で彼女を「ミセス・ブラッドショー」と記述している。アーチャーはこの時点で、彼女をロイの実母だと思い込んでいるが、「ミセス・ブラッドショー」という記述は、客観的に見てもアンフェアではない。なぜなら、彼女はロイと結婚していたのだから。「ミセス・ブラッドショー」という呼称自体が、二重の意味を持っているということである。

『ウィチャリー家の女』という作品のキーワードが「ミセス・ウィチャリー」だったとすれば、『さむけ』のそれは「ミセス・ブラッドショー」である。後者が前者の第二ラウンドであることは明らかだろう。ロス・マクドナルドは『ウィチャリー家の女』の第11章の地の文で、母親に扮装したフィービを「ミセス・ウィチャリー」と記述することができず、妥協的な手段として代名詞"she"を多用することしかできなかった。彼は華麗な文体の技巧によって、その弊を免れようとしたが、やはりそうした描写には不自然さがつきまとう。

　つまり、仮に作者自身が『ウィチャリー家の女』の替え玉トリックに不満を抱いていたとしても、それは入れ替わりの現実的な成否に関わるものではなく、あくまでも文体上の制約に発する不満だったということである。

　ロス・マクドナルドは、虚偽の記述を避けつつ、より自然な固有名詞による記述を行う方法論を求めた。その結果、生まれたのが「ミセス・ブラッドショー」という呼称に含まれたダブル・ミーニングであり、『さむけ』の「嫁と姑の入れ替わり」というトリックであったということだ。これは読者の思い込みを逆手に取った、一種の叙述トリックにほかならない。『さむけ』には「ミセス・ブラッドショー」が何度も登場するが、その登場シーンは『ウィチャ

リー家の女』の第11章のような不自然に肩の力が入った描写を免れている。

言い換えれば、『さむけ』のプロット（＝犯人の設定）は、これまで言われてきたように、単に精神分析的な図式から出てきたものではありえない。これは「ミセス・ブラッドショー」という呼称が、ブラッドショー家の「姑」と「嫁」に対して同様に用いられるという慣例抜きには成立しないトリックなのである。ロス・マクドナルド自身が、『さむけ』をみずからの最高のプロットと自画自賛しているのは、おそらく叙述レベルにおける固有名詞の処理を不自然なほころびなしになしとげることができたことに関わっている。こうした意味でも、ロス・マクドナルドの作風は、探偵小説のフェアプレイ問題と切っても切れない関係にあるといえる。

ロス・マクドナルドが登場人物の名前に奇妙な執着を示していたことは、『さむけ』の前作『縞模様の霊柩車』（一九六二）を読んでも明らかである（犯人の動機やラストシーンの書き方に関しては、『さむけ』のパイロット版といえなくもない）。この作品の隠れたテーマは、「名前を変える」ということだ。作中人物たちは、さまざまな理由から名前を変え、あるいは変えたいと希望する。たとえばイゾベルという女性は再婚することによって、「ミセス・ジェイメット」から「ミセス・ブラックウェル」に名前を変えるが、アーチャーは二人が同一人物だということになかなか気づかない。ここにも書くことを禁じられた名前、「ミセス・ウィチャリー」のこだまが響いているといってよい。

興味深いのは、こうした作中人物の名前、とりわけ「ミセス・某」と、作者自身のペンネームの関係である。ロス・マクドナルドは、初期のアーチャーが登場しない作品では、本名のケネス・ミラー名義を用いていた。しかし、アーチャー・シリーズ第一作『動く標的』を発表する際に、すでにミステリ作家としてよく知られていた妻のマーガレット・ミラーとの混同を避けるため、ジョン・マクドナルドと筆名を改めている（この筆名は彼の父親、ジョン・マクドナルド・ミラーに由来するが、その後、ジョン・D□マクドナルドの抗議を受けて、ジョン・ロス・マクドナルド→ロス・マクドナルドに改名を強いられた）。つまりリュウ・アーチャーという主人公が誕生するのと同時に、ロス・マクドナルドはミラーという父方の姓を失ったことになる。筆名として残ったのは、「ミセス・ミラー」の方だった。

これを皮肉と言わずして、何と呼んだらいいだろう。ロス・マクドナルドという作家は、「父の名ノム・デュ・ペール」（ミラー姓）を女に奪われてしまった男なのだから。「ミセス・ウィチャリー」や「ミセス・ブラッドショー」という名前への執拗なこだわりが、ミステリとしての高い完成度を誇る『ウィチャリー家の女』『さむけ』に結実したのも、たぶんそのことと無関係ではないはずである。

批評家という囚人　～あとがきにかえて

「刑務所の独房に似ているのがこの部屋の魅力だ」

――笠井潔『バイバイ、エンジェル』

　今回のテーマは「囚われの名探偵」。安楽椅子探偵アームチェア・ディテクティヴのレアケースとして、刑務所の独房に拘禁された探偵について考えてみよう。

『ドン・イシドロ・パロディ　六つの難事件』は、ボルヘスと親友ビオイカサーレスの合作コンビが、一九四二年にスペイン語で発表した安楽椅子探偵物の連作集である。主人公ドン・イシドロはブエノスアイレスの理髪店主だったが、身に覚えのない殺人の罪で懲役刑に服している。奇怪な事件に遭遇したさまざまな人物が独房を訪れ、相談を持ちかけると、ドン・イシドロはその場を一歩も動くことなく、たちどころに真相を看破してしまうという設定。ボルヘスらしからぬ俗っぽい語り口とトリッキーな着想で統一されたこの連作は、ブラウン神父へのオマージュと呼んでさしつかえないだろう。合作者の片割れであるボルヘスが無類の探偵小説好きであり、とりわけG・K・チェスタトンに傾倒していたことはよく知られているが、本書でいちばんチェスタトン風なのは、眼光紙背に徹する名探偵が独房の囚人であるという逆説にほかならない。

　だが、別の意味で興味深いのは、ドン・イシドロの前歴が理髪師とされていることだ。理髪師は、バビロニアのハンムラビ法典にも記述のある世界最古の職業のひとつで、中世には傷の手当てや採血など外科医の業務も兼任していた。ルネサンス期に入ると、医学と同様にラテン語の読解力が要求され、理髪師も語学力の有無によってランク付けされたという。専門職として医師と分離されたのはルイ十四世の時代で、現在、理容店に見られる赤・青・白のサインポールは、動脈、静脈、包帯を表したかつての名な残ごり（最初は血液の赤と包帯の白の二色で、青は後から加わったという説もある）だと言われている。

外科医だけではない。理髪師の仕事は、精神科医にも似ている。店を訪れた客は、肘掛け椅子に坐ってくつろぎながら、気のおけない世間話に興じ、時には仕事のストレスや家庭での悩みについて打ち明ける。理髪師は小気味よくハサミを鳴らしながら、丁寧に客の言葉に相槌を打ち、身の上話に同情したり、世故にたけたアドバイスをしてくれる。そして、髪をカットし終えると、彼は言う。

「頭を洗わせてブレイン・ウォッシュいただきます」

語呂合わせはさておき、ここで言いたいのは、ドン・イシドロなる人物を、外科医と精神科医の顔を併せ持ち、ラテン語の教養と人間心理の洞察に通じたインテリと想定してもかまわないということだ。「訳者解説」によれば、作者たちはもともと「学校の理事長をしているドイツ人のプラエトリウス博士という人物を創造し、温厚で知的なこの人物が実は殺人鬼で、自分の学校の子供たちを次々に殺して行くという推理小説仕立ての作品」を構想していたという。リラックスして身をまかせきった客の喉に、鋭い剃かみ刀そりの刃を当てるドン・イシドロの姿を思い描いてみよう。彼の横顔は、独房に閉じこめられたもうひとりの人物と重なってこないだろうか？

その人物とは──言わずと知れた「人食いハンニバル」ことレクター博士。一流の精神科医であり、卓抜した外科医の腕を持つ超人的サイコキラーである。彼が初めて読者の前に登場した時の台詞は、アフターシェーブ・ローションの匂いに関するものだった。

トマス・ハリスが創造した伝説的キャラクター、『レッド・ドラゴン』『羊たちの沈黙』『ハンニバル』の三部作を通じて「サイコ・オブ・ザ・サイコ」のイメージを決定づけたハンニバル・レクター博士のプロフィールについて、あらためて紹介する必要はないだろう。ここで重要なのは、作者がレクター博士の天才的知性を強調した結果、『羊たちの沈黙』の作中で彼の果たす役割が、古典的な本格ミステリにおける安楽椅子探偵のそれと完全に一致してしまったことである。レクター博士は厳重な隔離房に拘禁されながら、ＦＢＩ訓練生クラリスの報告を聞くだけで、皮剝ぎ殺人鬼「バッファロゥ・ビル」の犯行をことごとく言い当てる。該博な知識と思わせぶりな沈黙、そして神のごとき推理。野崎六助は『アメリカン・ミステリの時代』の中で、次のように書いている。

探偵は批評家であり、犯人は芸術家であるという古典探偵小説の定式がある。ヴァン・ダインは、ここからかれの名探偵の方法を説明していったが、これがセックス殺人におけるプロファイラーの方法に相似であることは、すでに指摘した。 G□K□チェスタトンふうの逆説を弄するなら、創造的な芸術家になるためには、探偵であることから逸脱せねばならない。しかしレクターは事情が許さず「芸術家としての犯人」から「批評家としての探偵」に転落してしまった人物だ。逆説がもう一度パラドキシカルに逆転した。チェスタトンですら思いつかなかったサカサマの存在だ。かれに自由はない。かれは「芸術家」として振る舞う自由を奪われた「解説家」としての探偵にすぎないのだ。それが、かれが物語の内にとどまるための唯一つの方法だった。

　レクター博士は『羊たちの沈黙』の後半で脱獄し、晴れて自由の身となるが、このくだりについて野崎は次のように補足する。

　探偵からの逸脱。もともとかれは、クラリスとの関係においてしか探偵役でなかったから、実行は容易だった。しかしかれは崩壊するのではない。自己保存こそかれの本領だった。だがこの役割を捨て、制約を取り払ってしまうと、かれには居場所がなくなる。かれの選択は、物語の外側に出ることだけだった。出る。文字通り、かれは飛び出すのである。かれは厳重な隔離房から脱獄するのだ。

　こうしてレクター博士は物語の外側に出る。だが、ドン・イシドロの冤罪は晴れることがない。彼は「足ることを知るべきだ」と言って、独房の内側にとどまる。相あい似にた風貌を持つ二人の「囚われの名探偵」の運命の分岐点は、いったいどこにあるのだろうか？

『イシドロ・パロディ』の「序言」には、「犯罪捜査を描いた記録は山ほどありますが、監獄に閉じこめられた最初の探偵という栄誉に輝いているのは、ドン・イシドロでしょう」という一文がある。重箱の隅をつつくようだが、これは必ずしも正確な記述ではない。

ドン・イシドロ以前に、少なくとも二人の探偵が独房に閉じこめられたケースが存在するからだ。いずれも短編ミステリ史上に名を残す偉大な名探偵が遭遇した事件の記録である。

　ひとりは、ジャック・フットレルが創造した「思考機械」ことＳ・Ｆ・Ｘ・ヴァン・ドゥーゼン教授。教授は「十三号独房の問題」（一九〇五）で「死刑囚監房から一週間以内に脱出する」という賭けに挑戦し、頭脳の力によって見事脱獄に成功する。もうひとりは、Ｔ・Ｓ・ストリブリングが生み出したヘンリー・ポジオリ教授。「ベナレスへの道」（一九二六）において、ポジオリはトリニダード島の大富豪の甥の花嫁を殺した疑いで投獄され、独房の中で戦慄すべき真相に到達する。面白いのは、前者が「思考機械」の初登場作品であり、後者がポジオリの「最後の事件」（その後もシリーズは書き継がれているが）に相当することだ。両者の対照的な結末は、レクター博士とドン・イシドロの境遇にそれぞれ対応しているのではないか。

「思考機械」は、レクター博士の遠い祖先である。独創的なアイディア、キャラクター作りの妙、ジャーナリスト特有の早いストーリー展開で人気を博したフットレルの作風は、アメリカの現代ミステリの特徴をすべて先取りしていたといっても過言ではない。「思考機械」は新聞記者ハッチンソン・ハッチを手足のように動かす安楽椅子探偵で、後年レックス・スタウトによって完成されたアメリカ探偵小説特有の「頭脳」と「行動」の分業体制は、すでにフットレルの段階でその原型が作られている。レクター博士とクラリス訓練生の関係も、そのヴァリエーションなのである。

「十三号独房の問題」は、「密室からの脱出」をテーマにした裏返しの本格ミステリだが（アルセーヌ・ルパンの初期短編にも、同様の作例がある）、タイムリミットの設定やサスペンスフルな中段の挿話など、短編でありながら、現代的なストーリーテリングの感覚にあふれている。さらにこの作品は、「犯人は創造的な芸術家だが、探偵は批評家にすぎない」というチェスタトンの定式（「青い十字架」、一九一〇）を、アメリカ的な野放図さによってあらかじめ軽々と乗り越えてしまっている。「思考機械」は独房から脱出することで、「芸術家」と「批評家」の境界を無効にしてしまうからだ。『羊たちの沈黙』で、レクター博士が脱獄を成功させるのも、ある意味では「思考機械」の二番煎じにすぎない。

　では、もう一方のポジオリ教授はどうか。彼の探偵譚はアイロニーに満ちており、名探偵といえども、けっして物語を支配する特

権的な立場を約束されてはいない。「ベナレスへの道」で、獄中のポジオリは、花嫁殺しの真犯人を推理して意外な真相を導く。つまり探偵としての使命を全うしているにもかかわらず、彼は独房から解放されることはない。「探偵＝批評家」とは、「言語の牢獄」に幽閉された囚人にほかならないからだ。のみならず、ポジオリが拘禁された独房は、文字通り彼の「棺桶」と化してしまう（註）。

「ベナレスへの道」の結末は、ボルヘスが単独で書いたメタミステリの珠玉作「死とコンパス」（一九四二）のラストで、名探偵レンロットを見舞った運命と酷似している。その「死とコンパス」が収められた『伝奇集』の第一部「八岐の園」（一九四一）の序文に、ボルヘスはこう記した。「厖大な書物を物すること、数分間で語りつくせるひとつの着想を五百ページにわたって展開するのは、労のみ多くて功少ない狂気のさたである。もっとましな方法は、それらの書物がすでに存在すると見せかけて、要約か解説を差しだすことだ」。ここでもボルヘスは、「芸術家」になる必要などない、足ることを知った「批評家＝囚人」にとどまるべきだ、と主張しているようだ。

　ふたたび『イシドロ・パロディ』に話を戻そう。この本の主役は独房の中の探偵だが、じつはもうひとり、連作を通じて、物語の裏の主人公というべき強烈なキャラクターが登場する。姿を見せるたびに肩書きの変わる怪人、ヘルバシオ・モンテネグロである。彼は連作中の四編に姿を見せ、ナルシスティックな饒じょう舌ぜつと大げさなふるまいでドン・イシドロを閉口させる。ところがおかしなことに、作中で最も精彩を放っている人物は、このモンテネグロにほかならないのだ。彼は誇大妄想的な自称「芸術家」で、「ゴリアドキンの夜」事件をきっかけに、娼館を経営する皇女フィヨドロヴナを妻とする。社交界の大物になったモンテネグロは、趣味で犯罪捜査に携わりながら、着実に立身出世の階段を上っているようだ。

　モンテネグロは「アルゼンチン文学翰林院」という尊大な肩書きを添えて、本書の「序言」まで書いている。お遊びとはいえ、作者たちがこのキャラクターにある種の特権的な地位を与えていることを見逃してはならない。ドン・イシドロが牢獄の中に、つまり「批評家」であることにとどまるのに対し、誇大妄想的な「芸術家」のカリカチュアとして描かれたモンテネグロは、文字通りの意味で、物語の外側に飛び出すことに成功しているのだから。

このように見ていくと、ドン・イシドロとモンテネグロのやりとりは、牢獄の内と外で二人のレクター博士が語り合うヴァーチャルな対話に等しいのではないか。『羊たちの沈黙』における囚われの「批評家」と、『ハンニバル』で神話的ヒーローとして再登場する誇大妄想的な「芸術家」。三部作の掉とう尾びを飾る『ハンニバル』のラストで、皇女クラリスを手に入れたレクター博士が、二人の安住の地として、『イシドロ・パロディ』の舞台となったブエノスアイレスを選んだのは、できすぎた暗合というほかない。

（註）安楽椅子探偵と「棺桶」のアナロジーについては、大森滋樹「物語のジェットマシーン」（「創元推理20」）を参照。

【初出一覧：海外編】

ミステリー通になるための１００冊（海外編）　『小説TRIPPER』　一九九七年冬季号

三人のピーター　～ラヴゼイ、ディキンスン＆フォーク～　『猟犬クラブ』（ピーター・ラヴゼイ）『ミステリマガジン』　一九九七年十二月号

子供たちは〈幽霊〉になる　『消えた少年たち』（オースン・スコット・カード）『あうろーら』　一九九八年春号

紐育のイギリス人　パトリック・クェンティン『わが子は殺人者』（大久保康雄訳／創元推理文庫）　一九九九年十月

スパイ小説を二乗したスパイ小説　スタン・リー『ライブラリー・ファイル』（島田三蔵訳／創元推理文庫）　二〇〇〇年四月

「ポラールの法王」　～もうひとりのルブラン～　ミッシェル・ルブラン『殺人四重奏』（鈴木豊訳／創元推理文庫）　二〇〇〇年十一月

謎解きの鬼　ジル・マゴーン『騙し絵の檻』（中村有希訳／創元推理文庫）　二〇〇〇年十二月

作家オーサー、脚本家ライター、編集者エディター、探偵スルース　エラリイ・クイーン『犯罪カレンダー』（宇野利泰訳／ハヤカワ文庫）　二〇〇二年八月

〝タフ〟ノヴェルと知的パズルの結合　ローレンス・ブロック『死者の長い列』（田口俊樹訳／二見文庫）　二〇〇二年十二月

スペシャルＸの悲劇　マイケル・スレイド『暗黒大陸の悪霊』（夏来健次訳／文春文庫）　二〇〇三年十月

〝カジュアル〟な本格　アガサ・クリスティー『ＡＢＣ殺人事件』

（堀内静子訳／ハヤカワ文庫）　二〇〇三年十一月

鬼に金棒　ジェフリー・ディーヴァー『魔術師』（池田真紀子訳／文藝春秋）　二〇〇四年十月

この人を見よ　クリストファー・プリースト『魔法』（古沢嘉通訳／ハヤカワ文庫）　二〇〇五年一月

ヴェールを脱いだ「第二の光輪ヘイロー」　ジョン・エヴァンズ『悪魔の栄光』（佐々木愛訳／論創社）　二〇〇六年五月

かれらは一人では生きられない　野崎六助『北米探偵小説論』（双葉文庫）　二〇〇六年六月

初期クイーン論　『現代思想／メタ・ミステリー』（青土社）　一九九五年二月号

一九三二年の傑作群をめぐって　『名探偵の世紀』（原書房）　一九九九年十一月

密室─クイーンの場合　『大密室』（新潮社）　一九九九年六月

many tales□□たくさんの物語　『ユリイカ臨時増刊／村上春樹を読む』（青土社）　二〇〇〇年三月

複雑な殺人芸術　The Complex Art of Murder　『ユリイカ臨時増刊／ジェイムズ・エルロイ』（青土社）　二〇〇〇年十二月号

批評家という囚人　～あとがきにかえて～　『ジャーロ』（光文社）　二〇〇一年冬号

本作品は、二〇〇七年一月、小社より単行本として刊行されたものを電子書籍化したものです。

◎本電子書籍内の外部リンクに関して

ご利用の端末によっては、リンク機能が制限され正しく動作しない場合があります。また、リンク先のｗｅｂサイト、メールアドレス、電話番号は、事前のご連絡なく削除あるいは変更されることもございます。ご了承ください。